

whack fol the dah

Írások Takács Ferenc 65. születésnapjára

Writings for Ferenc Takács on his 65th birthday

ELTE BTK

Angol-Amerikai Intézet

Anglisztika Tanszék

Tartalomjegyzék a kötet végén.
Contents at the back of the volume.

A 181–192. old. és a 315–324. old. csak a nyomtatott változatban.
Pages 181–192 and 315–324 only in the print version.

Whack fol the dah

ELTE Papers in English Studies

Sorozatszerkesztő

Friedrich Judit

series editor

Whack fol the dah

Írások Takács Ferenc 65. születésnapjára

Writings for Ferenc Takács on his 65th birthday

Szerkesztette

Farkas Ákos, Simonkay Zsuzsanna,
Vesztergom Janina
editors



Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Angol–Amerikai Intézet
Anglisztika Tanszék

Department of English Studies
School of English and American Studies
Faculty of Humanities, Loránd Eötvös University

Budapest • 2013

A kiadvány megjelenését az OTKA 79197. számú projektje tette lehetővé
The publication was supported by OTKA Grant No 79197

Copyright © Szerzők / The Authors, 2013
Copyright of *The Seven-Day Camel* © Donald E. Morse, 2012
All rights reserved
Editing copyright © Farkas Ákos, Simonkay Zsuzsanna,
Vesztergom Janina, 2013

Kiadta az ELTE BTK Angol–Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék
Minden jog fenntartva
Published by the Department of English Studies, ELTE University
All rights reserved

A borítót tervezte / Cover design by Szalay Miklós (www.szalamiki.hu)
Tipográfia és nyomdai előkészítés / Typography and setting by
Simonkay Zsuzsanna
Nyomdai munkálatok / Printed by Pátria Nyomda Zrt.

ISSN 2061-5655
ISBN 978-963-284-305-6



Palais Fenne

Köszöntő

Szeretettel köszöntöm 65. születésnapja alkalmából Takács Ferencet és az ünnepségre összegyűlt kollégákat, barátokat, kedves vendégeinket!

Szeretettel köszöntöm Takács Ferencet, a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Angol-Amerikai Intézetében működő Anglisztika Tanszék docensét; James Joyce műveinek külföldön is elismert kutatóját, az íróadalom, történelem és kultúra kiváló ismerőjét és a magyarországi író-kultusz oszlopos tagját; a Népszabadság, a Mozgó Világ, a Magyar Narancs és a Filmvilág rendszeres recenzensét, kilencszázhoz közelítő számú publikált írás szerzőjét.

Köszöntöm Takács Ferencet, aki nemcsak mindent olvasott, amit az ember el szeretne olvasni, de mindenre emlékszik is; aki vonakodik bárkit is tanítványának nevezni, de akitől mindannyian rengeteget tanulunk. Köszöntöm Takács Ferencet, aki életvitelszerűen kételkedik a hangzatos állítások igazságában és mindig szól, ha léggömböt fújnak érvelés vagy elemzés helyett; aki egy rövid írásban is képes helyére tenni egy szerzőt vagy jelenséget, de vég nélkül tud előadni, ha akar, bármiről; és aki türelmetlenül hallgatja a fölösleges előadásokat, de lehet, hogy a köszöntőket is, mert inkább Cervantest szeretne olvasni. Végül köszöntöm Takács Ferencet, aki minden brit filmet ismer, aki otthon van a kortárs magyar képzőművészetben, és aki azért szereti Brahmsot, mert Brahms mindent tud, de semmit sem akar.

Köszöntöm az összes szerzőt, aki a kötetben szereplő műveket, verseket, visszaemlékezéseket, tanulmányokat, műfordításokat megírta. Köszöntöm Dezső Tamást, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának dékánját, aki kiállt mellettünk az egyetemre járó egyre nehezebb időkben is. Köszöntöm Kállay Gézát, akinek segítségével az OTKA 79197. számú projektje a kiadványt támogatta. Köszöntöm Dávid Beatrixet, aki az ügyeket lebonyolította, Szalay Miklóst, aki a kötetet megtervezte, Simonkay Zsuzsannát, aki a nyomdai előkészítés technikai munkálatai mellett Vesztergom Janinával együtt a szerkesztésben is oroszlánrészt vállalt, és végül köszöntöm Farkas Ákost, aki a kötet szerkesztésének felelősségét a vállára vette.

Valamennyiük nevében kívánok még sok boldog születésnapot, sok sikert, jó egészséget és további lankadatlan alkotókedvet!

Budapest, 2012. november 19.

Friedrich Judit
tanszékvezető

Laudation

We have gathered here today to celebrate Ferenc Takács, associate professor at the Department of English Studies, School of English and American Studies, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest. Let us celebrate Ferenc Takács, internationally renowned scholar of the work of James Joyce, expert on Irish literature, history and culture, and founding father of the Hungarian cult of everything Irish. Let us celebrate Ferenc Takács, a well-known reviewer for literary and cultural dailies and periodicals, including Népszabadság, Mozgó Világ, Magyar Narancs and Filmvilág, a literary critic whose number of publications is approaching 900 titles.

Let us celebrate Ferenc Takács, who has not only read everything one would like to read but also remembers it all; who has been a reluctant master of disciples but from whom we have all continued to learn. Let us celebrate Ferenc Takács, who persistently questions statements of any kind and will spot intellectual insincerity from miles away; who will place an author or a work in its most revealing context in a brief piece but can lecture endlessly, when he chooses to do so, on any subject whatsoever; and who will, impatiently, sit through superfluous talks and laudations, even though we all suspect he would rather be reading Cervantes. Finally, let us celebrate Ferenc Takács, who has seen every British film, who is at home among contemporary Hungarian art and artists, and who prefers Brahms as someone who knows all there is to know and desires nothing.

Let us also celebrate those who made this volume possible: those who wrote the pieces collected here, who created the poems, translations, essays, studies and memoirs, as well as those without whose support the publication would never have happened: Tamás Dezső, Dean of the Faculty of Humanities, ELTE, Budapest, who stood by the volume in spite of the difficult times in which the university found itself; Géza Kállay, whose help was instrumental in gaining the support of OTKA Project No 79197 for the publication; Beatrix Dávid, who ran all matters administrative; Miklós Szalay, who created the graphic design; Zsuzsanna Simonkay, who performed the layout work and cooperated with Janina Vesztergom in helping the volume take shape; and Ákos Farkas, who took on the responsibility of editorship.

Let us all wish Ferenc Takács many happy returns of the day, good health and many more years of inspired creativity!

Budapest, 19 November 2012

Judit Friedrich
Head of Department

Előszó

Tillárom haj! *Esetleg: ihaj-csuhaj, a nemjóját! De semmi esetre sem ingyom-bingyom táliber. Nem, a kisiskolások körében népszerű dalocska aligha lenne alkalmas rá, hogy felidézze Takács Ferenc kedvenc kocsmai nótájának hangulatát. Persze, ha azt mondom, tillárom haj, ihajcsuhaj, esetleg – Zürich- vagy inkább Nashville-környéki ál-németséggel: yodel-oh-ee-dee-yodel-oh-dee – az sem ugyanaz, mintha elénekelném – vagy inkább elkiáltanám – a „Finnegan’s Wake” című ír vígballada refrénjének kezdősortát. Whack fol the dah! – vágja az őt tivornyázva gyászoló rokon-ság képébe az ittasan nyakát szegett, de a verekedésbe torkolló virrasztás közben elhajított üvegből ráfröccsenő csodás nedű hatására új életre ébredő és mindjárt táncra is perdülő kőműveslegény, Tim Finnegan.*

Mint azt a hazai – és mondjuk ki: az összeurópai – Joyce-kutatás egyik legjelesebb képviselőjének, Takács tanár úrnak, a mi Ferinknek minden valamirevaló tanítványa álmából felébresztve is tudja: a dublini mester legtalányosabb és egyben legmulatságosabb művének, a Finnegan ébredésének nemcsak címét, de a kóros elfojtások, a testvérvírszály és az elmúlás rémségén túllépni képes nyelvi-művészi teremtmőreő témáját is az itt megidézett kocsmaballadából vette. A joyce-i példát követve – no meg Feri pályatársának és alkalmi nótázó partnerének, Ferencz Győzőnek tanácsát megfogadva – mi, a szerkesztők (Simonkay Zsuzsi, Vesztergom Janina és jómagam) is a „Finnegan’s Wake” című balladából emeltük el az ünnepelt előtt tisztelni hivatott összeállítás címét.

Ezen felbátorodva aztán kétnyelvű és sokszerzőjű kötetünk tematikus szekcióit a kocsmaballada-ihlette, száznyelvű és ezerértelmű regényféleség, a Finnegans Wake néhány kulcsszavát kölcsönvéve neveztük el. Így kerültek például az irlandisztikai tárgyú írások az Allover Irelands, az amerikanisztikaiak a Rearrived from North Armorica, a társtudományok – az alkalmazott és elméleti nyelvészet, a nyelvpedagógia, a kultúra- és irodalomtanítás – művelőinek tanulmányai pedig a Sexophonologistic Schizophrenesis fejezetcím alá.

Hogy ezek közül a Joyce-tól vett főcímek közül melyik hogyan talál, azt az olvasó nyilván eldönti magának. Annyit talán mégis megelőlegezhetek szerkesztőtársaim nevében is, hogy a legszellemesebbekre Feri egykori hallgatója, a kiváló Joyce-ista, Mecsnober Tekla hívta fel a figyelmünket. Köszönet érte!

Ha most mégsem a Tekla leleményét dicsérő Wake-idézeteink egyike zárja itt a példák sorát, annak főleg személyes oka van. Az ugyancsak a Finnegan-könyvből vett, de Takács Ferenc pályájának egy korábbi

szakaszában is fontos szerepet játszó T. S. Eliotra utaló szekciócímünk kifejezetten az ünnepeltnek szánt vagy a róla szóló írások csoportját jelöli. A szóban forgó fejezetcím a könyv szerzőinek és szerkesztőinek Takács-képét is hivatott lenne a Ferire és Joyce-ra egyaránt jellemző, tréfás komolysággal összefoglalni. A Pusztai ország egy francia nyelvű allúzióját angolosító, könyvünkben az első nagyobb részt jelölő Wake-idézet így hangzik tehát: My shemblable! My freer!

Hogy ez hogyan is szólna magyarul? Nos, a poliglott szójáték fordítgatása helyett jobb, ha visszatérünk a Finnegan-balladához, azon belül is a történetben főszerephez jutó csodás ital nevének eredetéhez. A whisk(e)y-szó, mint azt jubileumi kötetünk egyik elbeszéléséből is megtudhatjuk, a gael usquebaugh vagy uisce beatha kifejezésből származik, melynek eredeti jelentése: az élet vize. Ferinek a szerkesztők nem is kívánhatnak mást, mint hogy torkát ezzel a csodás vízzel locsolgatva gondoskodjon róla, hogy szelleme még nagyon sokáig olyan elevenen lobogjon, mint amilyennek mi, szerencsés tanítványai, kollégái és barátai az évek során megismerhettük. Whack fol the dah will ya dance to your partner!

Farkas Ákos

Foreword

Here is some nonsense Hungarian for beginners: Tillárom haj! Or how about this one: Ihaj-csuhaj, a nemjóját! But no, ingyom-bingyom táliber will certainly not do. Popular with children, the choral ditty where the last bit comes from has precious little to do with the mood of pub-crawlers' merry-making evoked by Ferenc Takács's favourite drinking song. But then the yell tillárom haj or ihaj-csuhaj, not to mention the German, or pseudo-German, yodelling sequences heard in songs once so popular in bars around Zurich or Nashville are also a far cry – pun intended – from the opening line of the Irish music-hall ballad known as “Finnegan's Wake.” Whack fol the dah! – goes the lilting gibberish flung in the face of the unruly mourners turning the wake of the newly deceased bricklayer, Tim Finnegan, into a ruction or violent brawl.

Even the least diligent student who has ever heard Professor Takács, our foremost authority of Hungarian and international Joyce scholarship, lecture on his special topic, would be aware of the basics concerning the Dublin master's most intimidating and yet most enjoyable work. At the slightest prompt, such a student would rattle off how it is the comical ballad of the same name that the novel Finnegans Wake owes not only its title to but also its central theme of art and language's potential to transcend the crippling repression, fratricidal strife, and irresistible mutability that human life is subject to. Taking our hint from the great Irish writer, and following the friendly advice of Feri's colleague and occasional singing pal, Professor Győző Ferencz, I and my fellow-editors Zsuzsi Simonkay and Janina Vesztergom decided to lift the title of this anniversary collection from the comic ballad inspiring Joyce himself.

Emboldened by our primal act of Joycean thievery, we went on to ransack Joyce's own Finnegans Wake for subtitles heading the major thematic sections of the volume Whack fol the dah. That is how this bilingual and multi-authored book has its various parts named after some of the key-terms of Joyce's polyglot and multi-faceted masterwork. Thus the sampling of essays in Irish studies has come to be called Allover Irelands, the section containing pieces on US and Canadian literature has been named Rearrived from North Armorica, and studies in the field of such sister arts as pure and applied linguistics or the methodology of teaching languages, cultures and literatures have been grouped under the heading Sexophonologicistic Schizophrenesis.

How appropriate these and the other thematic subtitles of a Wakean provenance are should be left to the reader to decide. What can safely

be revealed at this point, however, is that the editors themselves found those items the wittiest which had been suggested to them by a voluntary helper – Professor Tekla Mecsnyóber, one of Feri's best former students, whose work as a Joyce-scholar has brought her recognition outshining any praise that could be bestowed on her in this place.

The reason why my last example of our Joycean borrowings does not, after all, pay homage to Tekla's erudition is of a mostly personal nature. While also coming from Finnegans Wake, the title heading the group of pieces addressed directly to our celebrant or written specifically about his person has just as much to do with T. S. Eliot, that other modernist classic who kept professor Takács busy for quite a while. The section header in question was selected with the intention to sum up the image of Feri as it appears to most of this volume's authors and editors. Here goes then the Wake's Anglicized version of a French literary quote woven into the fabric of The Waste Land, as it stands at the head of the first, personal, section in our collection: My shemblable! My freer!

Venturing a hermeneutic analysis of the line worthy of our celebrant would be an attempt doomed to instant failure. It is much safer then to return to the ballad "Finnegan's Wake" and, more specifically, to the derivation of the name designating the beverage of miraculous powers playing such an important part in the comic Irish pub song. As mentioned in one of the pieces in this collection, the word whisk(e)y comes from the Gaelic usquebaugh or uisce beatha, a term meaning the water of life. I cannot think of a better wish to Feri, made on behalf of my fellow-editors, too, than the invitation for him to pour as much of this water of life down his gullet as he can hold to keep his vital spirits as brilliantly active as we, his disciples, colleagues and friends have all been privileged to know him for. And, before I forget: Whack fol the dah will ya dance to your partner!

Ákos Farkas

MY SHEMALE! MY FREER!

Takács Ferencről, Takács Ferentől
On Ferenc Takács, by Ferenc Takács

Ferencz Győző

Jövendő évek elé

Takács Ferencnek

Ott egy szakadt fonál

Nehéz így nekivágni az öregkornak, hogy –
Mondta barátom nem minden átmenet nélkül,
De nem annyira továbbfűzve, mint inkább félbeszakítva

Saját szavait, ahogy egy vendéglőből kiléptünk.
Nem emlékszem, befejezte-e vagy észbekapott és elharapta
A szokatlan kitárulkozás folytatását

És csak én toldottam meg magamban a hangján,
Hogy nehéz így nekivágni az öregkornak, ilyen hitetlenül,
Hogy nem hiszek semmiben. Ha mondta,

Hát abbahagyta és másról kezdett beszélni.
De én elhiszem, hogy nehéz, ha kételyek sincsenek,
Ha meg se kísért az a másik lehetőség,

Hogy mégis, miért ne lehetne. De nem féltelek,
Mert ha valami csoda folytán lépéseink láncolata itt a lenti
Forgatagban mégsem szükségszerűen esetleges

Jelentések szóródásaként írható le,
Akkor te hazatérve a szakállas kulcsőr lelki
Hovatartozásodat firtató okvetetlenkedését

Félbeszakíthatatlan szövegfollyammal elsodorva
Bebeszéled magad a meta-létezésnek abba az egébe,
Amelyben persze akkor sem hiszel majd,

Amikor az angyalok hűledező karának
Bizonyítod be – hogy is mondjam – jelenvalóságunk
Érveinek onnan nézve cáfolhatatlan csődjét.

2001

Hetényi Zsuzsa

Takács Ferenc margójára

(Többnyire ragrimes sirató köszöntő bordal)

Tárolónkban esett meg e szimbolikus történet,
Vízszerezők szétkúrták a csapat meg a földemet.
Akaratlan megidézték a kiontott könnyeket,
Eláztatták mind az orosz sorsról szóló könyveket.

Egyik ráncos, ázott példány Takács Ferit illeti,
Aki az ily kivert, árva lények gondját viseli.
Egereket ő nem itat, inkább magával teszi,
Ront vagy javít, de nem henyél, megissza és megeszi.

Na, Ferikém, eddig ezt az email verset ismerted,
De hogy bekerül A Könyvbe, megálmodni se merted.
Kívánom, hogy hintsed tovább szorgosan az ír magot,
Örök bolygó éjjáróként fogadjon Les Deux Magots,

Magunknak meg azt kívánom, tartson szóval, betűvel,
Ne törődjön azzal a sok ármánykodó tetűvel,
Egyen-igyon pecekjének, pocakjának javára,
Rá se rántsón, mi a divat, van-e haszna vagy kára.

Sok évig és jó formában,
Humaniórák sodrában
Ide kapa, ide nyél –
Nem henyél, sej... de! Henyél!

Bán Zsófia

„Fe, fo, fom!”

avagy találkozás három fiatalemberrel



Minden ember több emberből van összerakva. Ezt nem én mondom, hanem egy nagy író, de ettől még akár igaz is lehet.

Minden ember több emberből van összerakva, de ez nem mindig látszik. Amikor viszont igen, az olyan meghökkentő. Vagy megnyugtató. Gondolom, ez attól függ, hogy mi magunk hány emberből vagyunk összerakva. (Mentőkérdés: Szerb hús, öt cseh, öt török, öt görög, hány ember? Jól van, kollegina, ne búsuljon – nota bene: búsuljon a ló! –, tudja azt maga, csak momentán nem jut eszébe. *Happens to the best of us*, mondja a három Feri és megértően bólogatnak, pedig nekik mindig minden az eszükbe jut, olyasmi is, amiről más még csak nem is hallott harangozni.)

Álmomban három Feri voltam és játszottam egymással. Egyikünk sem bírt túljárni a másik eszén. Ez volt benne a játék, hogy úgy csináltunk, mintha lehetséges lenne, pedig tudtuk, hogy nem az. Jó kis játék volt, mindig mindenki veszített. Vagy nyert.

Álmomban három Feri voltam és vitatkoztam egymással. Na, ott aztán kő kövön nem maradt. Mi tagadás, saját érveim súlya alatt megroppantam.

Három Feri vagyok és megyek a Pesti Barnabás utca negyedik emeleti folyosóján, egyszer csak hallom, hogy egy angol-francia szakos diáklány azt mondja a másíknak: nézzed már, a Takács nem pont úgy néz ki, mint a Balzac?

Két (vagy három?) angol-francia szakos diáklány vagyok és szeretjük a Balzacot is, meg a Takácsot is (ilyen bonyolult volt akkoriban minden). Közben eltelt mondjuk, harmincöt év, de bizonyos érzések nem változnak: Balzac, Takács.

Csak egy valaki ismerte ki magát már akkor is: a három Feri. „History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.” Ezt ugyan eredetileg nem a három Feri mondta, de akár ő is mondhatta volna. Én mindenesetre tőle hallottam.

Gyanakodni, *kapírgálni*, leásni, nem készpénznek venni. Ezt kaptuk a három Feritől útravalóul, bele a kis divatos hippitárisznyánkba. Hozzá egy csinos bányászlámpát.

Feltevés (1): a három Feri azért van hárman, mert ennyi tudás egy fejbe, *alas!*, nem fér bele.

Feltevés (2–3): a három Feri vagy azért van hárman, hogy édesanyjának örömet okozzon, vagy netán szépen, egalitáriusan azért, hogy senki se szenvedjen hiányt.

Mi mindenesetre – és ezúttal nem kell gyanakodni, nem kell utána menni, nem kell kapírgálni – örülünk. Ámde akárhányan is van, ő azért mindig egy. Magyarul úgy mondjuk: unikum.

Bozai Ágota

How to be an Idiom avagy: A Stílus az Amber

Kezdetben vala a szemöldök ráncolása. Az embernek valahogy inába száll a bátorság, gyomorban rovarszárny-verdesés érzése támad, ha Takács tanár úr homloka ráncot vet arra az orbitális kijelentésre, hogy a *Finnegans Wake* magyarra fordításának fájába fejsze csap in progress.

És volt egy tanszéki kirándulás, rapport jellegű, valahol Visegrád alsón, ahol in pub-lik tettemre hívás történt, és Takács tanár úr szemöldöke mintha beállt volna abba az összehúzotttságba. El is bizonytalanodtam legott, aztán elhúzott az ale-boy, én pedig ott maradtam per una selva oscura a szöveg-munkásság útjának felén és az sem volt sicher, hogy mi a forrásnyelv és mi a cél. A lehetetlen feszegetődött, vagy valami ilyesmi.

Miután Takács tanár úr lett a doktori témavezetőm, felvettem nála a *Finnegans Wake* szemináriumot, és egy szemeszteren keresztül bogozhattam vele szöveget lágertől (sörminőség) culágerig, és volt sok-sok csemege food for thought, jelentések rétegződéseinek feltárása, magyar-ázatok és olyan szöveg-szöszölés, amit csak a vérbeli bölcsészek szeretnek. Játszani is engedett, és csak ámultunk ott mi hallgatók, mint akik félrenyelték az élet vizét, hogy mi mindenre elég az idő, hogy ennyit tudni és így, és az összefüggések, az apró részletek... és mind csak úgy, mint a vízkifolyás...

Akkor láttam Takács tanár urat először nevetni, vagy csak akkor tűnt fel talán, oldódott a gyomorgörcs, amikor a szemináriumon az a bizonyos Joyce oeuvre tömörítve feladat hangzott el, és a megoldásom az volt, hogy *Joyce e vita*. Ez némileg anakronisztikus, hiszen a dulce akkor még odébb volt, meg amúgy is, de röpké mosolyfakasztó szóviccnek elment.

És volt sok előadás, amin csodáltam tudását, kitartását, az értékek melletti kiállását, amit nem mond a szemébe az ember, nehogy szervilisség gyanújába keveredjen, mert az valahogy nem venné ki jól magát, de közben beleivódik az elmébe a példa, hogy basszuskulacs, ilyen szeretnék lenni én is: distilled és korrekt, mint egy jóféle single malt és máztalan, mint az eredeti scone.

Aztán legutóbb Szombathelyen a felhajtás, porhintés és minden hivatalos program végén, miután végtelen humorral elnézte nekem azt a mérhetetlenül otromba és minden logikát nélkülöző hibát (*Irish bull*), hogy nem ismertem meg feleségét, Pannit, aztán türelmesen (mi több, rezzenéstelen arccal) végigült sok előadást, és elnökölt két teljes napon át. Mindezek után búcsúzáskor ott a fő téren, vis-à-vis the wallból kilépni akaró Joyce szoborral szakmai véleményt mondott a *Finnegans Wake* magyar szövegéről, amit most sem osztanék meg, de amivel erőt és kitartást adott. Homlokráncot nem láttam közben, bár sokat romlott a szemem.

Many happy returns to Szombathely, tanár úr, ewer last thing joycefullness and lots of puns; remélem, ír is.

Feri, az Eötvös Klub és az amerikaiak

Az 1970-es évek második felét írtuk. Nagyon friss diplomámmal a zsemben, főállásban egy főiskolán dolgoztam, amit most nem nevezek meg, aki tudja, melyik volt, jó, aki nem, nem baj, nem a név az érdekes. Ami érdekes, az egyrészt az, hogy mellette – micsoda megtiszteltetés, még tojáshéjjal a hátsómon! – óraadóként stílgyak (a fiatalabbaknak: Nyelv- és Stílusgyakorlatok) órákat tarthattam az Angol Tanszéken. Másrészt, és most ez a fontos, szinte tapinthatóvá vált számomra a hatalmas különbség, ami a két intézmény szellemisége között uralkodott.

Takács Feri órájára nem jártam hallgatóként, valahogy nem jutott el a tudatomig, hogy sokat veszítek ezzel, tájékozatlan voltam. Évfolyamtársaimtól hallottam, hogy „jó fej”, jó a humora, és sokat lehet tőle tanulni. De, mondom, nem voltam elég tájékozott. Utólag, persze, már bántam, de késő bánat... Azért teljesen nem maradtam ki a Feri által nyújtott sziporkákból. Most két történetet szeretnék feleleveníteni, mely élénken él az emlékezetemben, széltében-hosszában mesélem, és néha még ma is hangosan felnevetek, ha eszembe jut.

Az első történet az Eötvös Klubhoz kötődik, ahol annak idején rendszeresek voltak (és milyen jók voltak!) az Angol Tanszék összejövetelei. Az egyik ilyen alkalommal, már nem tudom, volt-e vezértéma vagy mindenki hozott, előadott, amit akart, mindenesetre az est közepe táján felállt Feri, előtte néhány könyv, és némi bevezető után részleteket olvasott fel. De atyaég, milyen részleteket! Az akkori közelmúltban elhunyt és a még élő, a rendszer által megbecsült kortárs írók, költők elfelejtett vagy szándékosan eldugott műveiből voltak ezek az idézetek, amelyek Rákosi és Sztálin dicsőítésére íródtak, és, mondanom sem kell, a hátsó fél fényesre nyalásának, az elvtelen megalázkodásnak a mintapéldái voltak.

Na, de számomra ez csak az egyik ámulat volt. A másik ámulat, amelybe beesnem adatott, az volt, ahogy Feri ezeket az idézeteket kommentálta. Ismerjük fanyar humorát, szándékosan nem sietős beszédstílusát (talán, hogy a hallgatóságnak legyen ideje megemésztetni, amit mond? Néha kell is hozzá egy kis idő). Nos, ez itt nagyon is „ült”. Emlékszem az egyik mondatára, amivel a mindenható nagy ve-

zért bevezette: „Sztálin... Joszif Visszarionovics... talán az idősebbek között van, aki még emlékszik rá...” – a közönség gurult a röhögéstől... És utána következtek az idézetek az íróktól, költőktől, akik rendelkezésre vagy meggyőződésből olyan ódákat zengtek a tömeggyilkosról, mint-ha maga lett volna a szentek szentje. És Rákosiról nemkülönben. És Feri mindegyikhez szellemes, maró gúnnnyal átítatott kommentárokat fűzött. Könnyek folytak, a diákok, kollégák a hasukat fogták, úgy nevettek.

Kivéve engem. Én is boldogan gurultam volna a röhögéstől, de... volt egy bökkenő. És most utalok vissza az elején említett dologra, a különbségre az akkori főiskolám és az Angol Tanszék szellemisége között. A főiskolán olyan – abban az időben már anakronisztikus – rákossista szellem uralkodott, amely egy krokodil mosolyával, még a régi rend szerint, kinyírt bárkit, akire rásütötte, hogy a rendszer ellensége. Tanszékvezető csak az MSZMP tagja lehetett (megjegyzem, sok esetben szakmai színvonalától függetlenül), nálunk, az Idegen Nyelvi Tanszéken, az oroszos munkacsoport külön klikket alkotott, akik függetlenül attól, hogy valójában milyen tanárok voltak, fölötte álltak a többi (angol, német, stb. szakos) földi halandónak; amit ők csináltak, az megkérdőjelezhetetlen volt, és jaj volt annak, aki nem mosolygott rájuk kellő intenzitással. Az úgynevezett Szabad Pártnapra először nem akartam elmenni – hiszen én nem vagyok párttag. Egy jóakaróm felvilágosított, hogy ha tanárként képzelem el a pályafutásomat ebben az országban, akkor eszembe ne jusson távol maradni, mert az mindenki számára kötelező! Csak a nevében „szabad”... Különben is, az előadást egy nagyon fontos, magasrangú elvtárs tartja. Nyitott szemmel szabad aludni, és a végén kipirult arccal és ütemesen tapsolni kell... Ahogy a seregben mondtuk: „Értettem! Kérek engedélyt meghunyászkodni!”

Hát nekem ilyen volt a „hátterem”. Nem lévén rebellis típus, és mivel a munkámat, az óráimat, nagyon szerettem, kénytelen-kelletlen elfogadtam ezeket az íratlan, ám annál szigorúbb szabályokat, és igyekeztem meghúzni magamat. És erre most azt hallom, a saját két fülemmel, hogy egy másik felsőoktatási intézményben Rákosi és Sztálin kárára viccelődnek. És a közönség nyíltan röhög. Csak néztem, mint az a bizonyos Rozi a moziban: „hát ilyen lehet?” És hol az Ávó, a Stázi, a Securitate??? Meg vagyok róla győződve, hogy Feri az első néhány perc után nem folytathatta volna az előadását, ha mindez a főiskola rendezvényén történik. De itt, az Eötvös Klubban, vagy 30–40 percig is eltartott az ő kabaréja, míg végül már nem volt olyan ember a teremben, akinek ne fájt volna a rekeszizma a sok nevetéstől.

Köszönöm, Feri, hogy, miután láttam, hogy nem visznek el bilincsben, lassan én is feloldódhattam, és együtt törölgettem a szemem a többiekkel.

És most a másik történet. Még mindig elég régen, talán 1980–81 környékén. Tanszéki értekezlet. Sok más mellett az egyik nagyon fontos téma: amerikai vendégek érkeznek rövid látogatásra, akik szakmabéliek, és a kollégákkal tartandó megbeszéléseken kívül egy angol irodalomórát is szeretnének meglátogatni. Emlékszünk rá, hogy abban az időben a vasfüggöny még elég sűrű szövésű volt, a tengerentúlról nem sokan és nem gyakran vetődtek erre a vidékre, sem magánemberként, sem szakmai minőségben. És persze, a másik fontos tényező: a Pesti Barnabás utca. A régi épület, még jóval-jóval a nemrégiben történt felújítás előtt, málladozva, tűzoltásszerű javításokkal (aminek mindenhol látszottak a nyomai a falakon meg amerre néztünk, a beázás és csőrepedés festetlen foltjaival együtt) – és főleg, ami most, a történet szempontjából fontos: nagyrészt takarítatlanul! Ahogy a nagymamám mondani szokta volt: „csak ahol a papok táncolnak”. Abban az időben, ha az ember egy terembe bement, főleg úgy, hogy előtte nem volt ott csoport, aki már ezt megtette volna, jobban járt, ha azzal kezdte, hogy papír zsebkendővel alaposan megtörölgette a székét és maga előtt az asztalt, ha nem akarta a nap további részét piszokfoltokkal a ruháján eltölteni. Nos ezért lett a terem takarítása külön napirendi pont az értekezleten.

Valaki azt indítványozta, hogy rá kellene beszélni a takarítónő (igen, *rábeszélni* – mert a takarítónők nem álltak a helyzet magaslatán, és megválni tőlük nem volt érdemes, mert akik jöttek volna helyettük, azok sem voltak lelkiismeretesebbek), nos meg kéne győzni a takarító nénit, hogy legyen már olyan kedves, és a kivételes helyzetre való tekintettel az „A” épület földszinti folyosószakaszát a bejárattól a teremig és magát a termet, most az egyszer, kivételesen, mossa fel aznap reggel és nedves ruhával törölgesse át a bútorokat. És a tanszék egy emberként azon morfondírozott, hogy ki lenne a legalkalmasabb erre a nemes, ámde egyáltalán nem könnyű feladatra. Hmm. Ki legyen az áldozat? Nem tolongtak a kollégák.

És ekkor, ebben a kritikus helyzetben, megszólalt Feri. Szokás szerint fején találta a szöveget, és „takácsferisen” adta tudunkra, mit gondol az egész ügyről. Ugyan kérem, vihar egy pohár vízben. Amit mondott, valahogy így hangzott: „Nem értem, minek ezen ennyit vitatkozni? Ha egy amerikai belép ebbe az épületbe, az már a küszöbön elhányja magát, és azután már teljesen mindegy, hogy a folyosónak az a szakasza

és a terem frissen van-e takarítva...” A tanszéki értekezlet percekig nevetés-szünetet tartott. Ferinek tökéletesen igaza volt. Mert még a friss takarítás is az akkori ELTE-módon történt, és igencsak hagyott maga után kívánnivalót.

Ezt is köszönöm neked, Feri. Van két olyan adomám tőled, amely akármilyen unott társaságban biztosan feldobja a hallgatóságot.

És most még egy ráadás: akkoriban a sok szóbeli vizsga, a jó öreg kollokvium mellett néha előfordultak írásbelik is (zárójel, felkiáltójel!). Harmadéves lehettem, amikor az egész évfolyam amerikai irodalomból tett írásbeli vizsgát – az akkori lépték szerint nagy létszám, vagy 80 fő. Nagyelőadó, izgalom, körömrágás, „te mennyit készültél?”, „Nem tudtam mindent elolvasni.” Feri volt megbízva a terem-főfelügyelettel; a professzor, aki a félévben az előadást tartotta, nem volt jelen, egy papíron adta meg a kiadandó tételeket. Feri felírta a három tételt a táblára, és kisvártatva felfigyelt arra, hogy a teremben egyre hangosabb az elégedetlenség moraja. Mi a probléma? Valaki összeszedte a bátorságát, felállt, és kibökte: „Elnézést, tanár úr, de ezek közül egyről sem volt szó ebben a félévben!” Feri ismét megsejmelte a táblára írt kérdéseket, és így kérdezett vissza: „Miért, az O'Neill, az maguknak smafu?” Nevetés tört ki, oldódott a hangulat. Egy másik felügyelő tanár azután felment a tanszékre, és tisztázta a félreértést: tévedésből egy másik félév tételei voltak a papíron. Megkaptuk a „valódi” tételeket. Ezek után, aki nem ment át, már csak magára vethetett.

Ferikém, Isten éltesse sokáig, erőben, egészségben, humorban!

Varga László

Takács Ferinek, születésnapjára

Kedves Feri!

Hihetetlen, de jó negyven tanév telt el, mióta először találkoztunk. Te éppen az ELTE Trefort utcai gyakorlóiskolájában végeztél az angol tanítási gyakorlatodat, én meg ott dolgoztam, mint nemrég kinevezett angol vezetőtanár. Abban a tanévben (1971–72) emlékezetem szerint három olyan tanárjelöltünk is volt, akik később az ELTE Angol Nyelv és Irodalom Tanszékének prominens oktatói lettek. Te és Frank Tibor Guóth Mária tanárnő jelöltjei voltatok, Kúnos László pedig az én jelöltem lett. Az óramegbeszéléseken, az órák közötti szünetekben, az aulában vagy a tanári szobában sokat beszélgettünk.

Aztán 1974-ben magam is átkerültem az ELTE Angol Nyelv és Irodalom Tanszékére, ahol már korábban óraadóként nyelvészeti szemináriumokat tartottam. Így közvetlen kollégák lettünk. 1976 szeptemberében pedig, amikor Óbudára költöztem, egy reggel a buszmegállóban, messzehordó hangodon Te üdvözlöttél. Kiderült, hogy két percre lakunk egymástól. Attól kezdve másfél évtizeden át, egészen addig, amíg be nem költöztél a városba, sűrűn találkoztunk, és összejártunk. Te mindenről mindig tudtál valami érdekeset mondani, miközben a fotelben ülve, keresztbevetett lábad bokáján egyensúlyoztad a pohárkát. (Marikát, a feleségemet ilyenkor az alig palástolt frász kerülgette, de a pohárka sohasem esett le.) Jellegzetes takácsi mozdulat volt ez, akárcsak az, ahogy az öngyújtódat a nadrágszáradon végighúzva egy suhintással meggyújtottad. (Akkor még mindannyian dohányoztunk. Neked Gitanes és Gauloises volt a kedvenced.)

A Pesti Barnabás utcai épületben éveken át egy szobában dolgoztunk négyen: Takács Ferenc, Nádasdy Ádám, Kúnos László és jómagam: irodalmárok és nyelvészek vegyesen. Szerintem ez mindannyiunk javára vált. Meglepő volt, hogy Te, a már akkor neves irodalomtudós, mennyire érdeklődő és tájékozott voltál modern nyelvészeti kérdésekben is.

Egyébként ekkortájt léptem át az írógép-korszakból a számítógép-korszakba, és ebben neked oroszlánrészed volt. Amikor megvettem az első gépemet (te kompjúternek hívtad, így: „kom-pú-ter”), a te autódon

hoztuk haza, te telepítetted rá az akkori csúcs-szoftvert (Word Perfect 5.0), és te tanítottál meg az alapvető számítógépes ismeretekre. Sűrű csüggedéseim idején tapasztaltam, hogy vérbeli, türelmes pedagógus vagy. A mai napig hálás vagyok neked ezért.

Csillogó szellemességeidet és spontán előadásaidat mindig élvezet volt hallgatni. Nem szeretted az üres formalizmust és tiltakozásod néha szarkasztikus formát öltött. Emlékszem, egyszer egy tanszéki értekezleten jelenléti ív ment körbe, és mikor hozzád ért, így írtad alá: Laborfalvi Róza. A mögöttünk ülő diákképviselő leány látta ezt, és az értekezlet végéig fel sem mert nézni: majdnem megfulladt a nevetéstől. De másra is emlékszem. 1993-ban szeretett tanárunk, kollégánk és barátunk, a nyelvész András Laci ravatalánál álltunk. Te ott nem szégyellted a könnyeidet.

Az utóbbi években sajnos ritkábban találkozunk. Ennek fő oka, hogy átalakult az egyetemi struktúra. Régen az angol szak kisebb volt és osztatlan, a tanszéki emberi kapcsolatok személyesebbek voltak, a különböző szakterületek képviselői jobban szót értettek és többet beszélgettek egymással. Ez ma már a múlté. A régi tanszék helyébe egy többtanszékes intézet lépett, a baráti eszmecseréket felváltották a számtalan ügyben számtalan helyről érkező, többnyire személytelen elektronikus üzenetek, és a BA-, MA-, PhD-szintek bevezetésével egyre jobban szétaprózódunk és egyre kevésbé érünk rá. Gyakorlatilag alig látjuk egymást.

De azért néha, ünnepi alkalmakkor, megállunk és emlékezünk. Ilyen alkalom a mostani születésnapod.

Kedves Feri, szeretettel gratulálok és a legjobb kívánságaimat küldöm. Jó egészséget, humort, tudományos-szakmai sikerekben gazdag, hosszú életet kívánok barátsággal,

Varga Laci

Budapest, 2012. decemberében

Lektori salutem!

Ízelítő Takács Ferenc lektori jelentéseiből

Néhány évvel ezelőtt, egy könyvbemutatón hangzott el az a kijelentés, hogy Takács Ferenc a magyar irodalomkritika doyenje. Ilyen hivatalos cím persze nem létezik, az ünnepelt azonban publikációinak mind minőségével, mind mennyiségével jócskán kiérdemelte. Takács Ferenc megjelent írásainak száma az ezret közelíti (bízom benne, hogy előbbutóbb el is éri), s szerzőjük e párját ritkító teljesítménnyel már minden bizonnyal beírta nevét a halhatatlan kritikusok nagykönyvébe, és alighanem a magyar irodalomtörténetbe is. Én azonban telhetetlen módon most Takács Ferenc szerteágazó tevékenységének egy olyan szeletével kívánok foglalkozni, ami a nagyközönség előtt vélhetően ismeretlen.

1984 januárjában, a George Orwell könyve nyomán szimbolikussá vált év első *Élet és irodalom* számában egy pseudo-lektori jelentés láttott napvilágot Takács Ferenc tollából a bűnösnek kikiáltott könyvről, az 1984-ről.¹ Az írás érzékletesen és szellemesen fejt ki, hogy eljött az idő a könyv magyarországi kiadására. Az illetékeseket nem hatotta meg az érvelés: a magyar olvasóközönségnek további öt évet kellett várnia, hogy napvilágot láthasson Szíjgyártó László szamizdatban már régóta terjedő fordítása. Készültek az Európa Könyvkiadó megbízásából valódi lektori jelentések is az akkor még legálisan magyarul nem olvasható szerzővel kapcsolatban, s doktori disszertációm írása közben (melynek témavezetője szintén Takács Ferenc volt) érdeklődésem ezen jelentések felé fordult. Először csak az Orwellt érintő néhány jelentést olvastam el (közöttük is találtam olyat, ami Takács Ferenc szakértelmét dicsérte), majd csatlakozva a Gombár Zsófia által vezetett, az irodalmi cenzúrát vizsgáló kutatócsoporthoz, az elmúlt évek folyamán igen sok írást olvastam át a Petőfi Irodalmi Múzeum kellemes olvasótermében.² Szívmelengető érzés volt kollegáim, az ELTE BTK Angliszti-

1. Takács Ferenc, „Ezerkilencszáznolcvannégyszáznyolcvannégyben (lektori jelentés),” *Élet és Irodalom* 28.1 (1984. január 6.), p. 5.

2. Köszönet illeti Barna Imrét, az Európa Kiadó igazgatóját, aki engedélyezte, hogy kutassam a kiadó tulajdonát képező lektori jelentéseket, s munkámat tanácsaival is segítette. Köszönöm Varga Katalin, Komáromi Csaba és Gróf Mária, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársainak, valamint Gombár Zsófiának a segítségét is.

ka tanszéke munkatársainak neveivel találkozni a jobbnál jobb írók szerzői között: Géher István... Sarbu Aladár... Ferencz Győző... Takács Ferenc... Takács Ferenc... Takács Ferenc ...

Sajnos a fent említett kutatócsoport pályázati támogatás híján eddig nem érthette el célját, hogy digitalizálva kutathatóvá tegye az Európa Kiadó angol nyelvű irodalommal foglalkozó lektori jelentéseinek teljes állományát, így jelenleg nem lehetséges megállapítani, pontosan hányat is készített Takács Ferenc, de az bizonyos, hogy a legaktívabb lektorok közé tartozik. S akárcsak publikációi esetében, az eredetileg a kiadó belső használatára készült jelentéseknél sem ment a mennyiség a minőség kárára: nem csupán az ünnepeelt iránti tisztelet mondatja velem, hogy Takács Ferenc elemzései többnyire kiemelkednek az egyébként is erős mezőnyből. Ezek a (baljós hangzású) „jelentés” szóval illetett írók, ha az ő tollából származnak, általában kisebb esszék, gondosan elkészített rövidebb (általában három-hat oldal terjedelmű) tanulmányok, melyekből egyrészt kiviláglik szerzőjük felkészültsége, másrészt többnyire átsüt rajtuk az az öröm, amivel a jelentés készítője az elemzendő könyvhöz nyúl. Biztosra vehetjük, hogy ha pusztán rajta múlt volna, egészen másként alakul a Kádár-Aczél korszak könyvkiadása.

A lektori jelentések szerzőjének neve – az Európa Kiadó határozott kérésére – csak abban az esetben közölhető, ha a szerző erre felhatalmazást adott. Takács Ferenc korábbi publikációim esetében erre határozottan felhatalmazott, sőt, 2010-ben az ELTE-n rendezett, a kulturális emlékezet témáját körüljáró nemzetközi konferencián előadásomat, melyet a cenzúrának a művek és szerzők fogadtatását torzító hatásairól tartottam, nem csupán jelenlétével tisztelte meg, de értékes kiegészítéseket is tett a cenzúra mechanizmusának mindennapi működésével kapcsolatban.³

A lektori jelentések értékelésénél mindenkor figyelembe kell venni, hogy szűk szakmai közönség részére, nem publikációs céllal készültek, így a szokásos szerzői jogokon felül a szerzők személyiségi jogai is védik őket. A kiadói gépezetet a Kádár-korszakban szoros ellenőrzés alatt tartotta a Művelődési Minisztérium Kiadói Főigazgatósága, s hamar kialakult a cenzúra, illetve az engedélyezés folyamatának összetett rendszere, melyben a nyugati, így az angol nyelvű irodalom mindig gyanú tárgya volt. A lektori jelentések vizsgálata megmutatja, hogy a

3. Írott formában: Czigányik Zsolt, „Readers’ Responsibility: Literature and Censorship in the Kádár Era in Hungary,” in *Confrontations and Interactions*, szerk. Gárdos Bálint et al (L’Harmattan: Budapest és Párizs, 2011), 223–234.

kiadói szakemberek és a lektori jelentések készítői javarészt a hatalom szándékainak ellensúlyaként léptek fel: döntéseikben, véleményükben az irodalmi-esztétikai szempontok játszották a kulcsszerepet. Bizonyos írónál (például George Orwell esetében) azonban érthető módon ki kellett térni az irodalommal csak közvetett kapcsolatban lévő szempontokra is. Elmondhatjuk, hogy a lektorok döntő többségét a minőségi irodalom kiadásának szándéka vezette, s a jelentések mai olvasója legfeljebb sajnálhatja, hogy a szakmai elemzéseken túl arra kényszerültek, hogy ma már időnként komikusnak tűnő politikai szempontokat is figyelembe vegyenek. Emiatt kellett Anthony Burgess *Gépnarancs* című könyvéről szóló lektori jelentésben kikötni, hogy magyar kiadás esetén az orosz eredetű szavakat valamilyen más nyelven kell hozni (végül csak a rendszerváltáskor jelent meg a könyv magyarul, igaz, az orosz szavakat oroszul hozza). De még 1985-ben, Anthony Burgess *The End of the World News* című könyvéről írva is „kényes” kérdésként kellett megemlíteni, hogy a műben szerepel Trockij is. A politikai kérdések mellett erkölcsi szempontokra is fel kellett hívni a kiadó figyelmét: a mai olvasó számára esetleg különösnek tűnik, hogy minden alkalommal említést nyer, ha egy regényben homoszexuális szereplő is feltűnik.

A lektori jelentések olvasásakor szem előtt kell tartani, hogy különleges műfajról van szó. Ahogy Géher István *Mesterségünk címere* című kötetében kifejtette: „A lektori jelentés nem tudományos publikáció, nem kritikai dolgozat, nem irodalmi műfaj. A lektori vélemény a kiadó tulajdona, bizalmas anyag, olyasforma hivatali dokumentum, mint a feljegyzés, a jegyzőkönyv, a munkaterv, az úti jelentés”.⁴ Géher István tehát jóváhagyja a kiadó gyakorlatát a jelentések publikálásának és kutatásának szűk lehetőségeire vonatkozóan,⁵ ugyanakkor ezeket a megállapításokat annak a kötetnek a bevezetőjében tette, melyben saját jelentéseinek (átdolgozott és olykor kibővített) változatát maga hozta nyilvánosságra. Semmiképpen nem tekinthető tehát szentségtörőnek, de még tisztességtelennek sem, ha az alábbiakban a kutatási joggal nem rendelkező olvasók is bepillantást nyerhetnek néhány mesterien megírt jelentésbe. Különösen, mivel így folytatódik a Géher István által megkezdett sor, s helyénvaló, hogy Takács Ferenc lektori jelentéseiből azon túl is napvilágot lásson valami, amit saját publikáci-

4. Géher István, *Mesterségünk címere* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989 [1978]), p. 21.

5. Számos diktatórikus múlttal bíró országban, mint például Spanyolország és Portugália, sokkal szélesebb körű a hozzáférés a hasonló dokumentumokhoz.

óiban felhasználta, hiszen éppen tőle tudjuk, hogy Géher Istvántól kapta az első lektori megbízást.⁶

Az Európa Kiadót 1956-ban alapították azzal a céllal, hogy idegen nyelvű szépirodalmi műveket adjon ki magyarul. A kiadó lektori jelentéseinek gyűjteménye hatalmas anyag: két teherautóra volt szükség jelenlegi helyére, a Petőfi Irodalmi Múzeumba szállításához, s felbecsülhetetlen értéket sikerült a kiadó és a múzeum munkatársainak megmenteniük – az anyag mennyisége annak ellenére is imponáló, hogy a legtöbb jelentés három példányban is megtalálható (igaz, általában vékony papíron, tekintettel az indigós másolásra). Az angol nyelvű irodalmakkal foglalkozó anyag feldolgozására alakult kutatócsoportnak eddig (támogatás híján) nem sikerült a teljes gyűjteményt kutathatóvá tennie. Egyelőre tehát a teljesség igénye nélkül adhatok ízelítőt Takács Ferenc lektori munkásságából,⁷ bízva abban, hogy ezzel örömet szerzek az ünnepeltnek, és a jelen kötet többi olvasójának is hasznot hajt a betekintés Takács Ferenc munkásságának kevésbé ismert, de figyelmet érdemlő szeletébe – elsősorban azzal a céllal, hogy ezeket a remekbeszabott megállapításokat tartalmazó kisesszéket megmentsem az enyészettől.

A kevésbé ismert, de figyelemre méltó ír szerző, Flann O'Brien *At Swim-Two-Birds* című könyvéről 1977-ben, vagyis megjelenését követően csaknem negyven évvel készült lektori jelentés (és csak további bő harminc év elteltével, 2009-ben jelent meg magyarul *Úszik kétmadáron* címmel, Mihálycsa Erika és Csizmadia Gábor fordításában). Mindez nem egészen meglepő: a könyv a harmincas–negyvenes években sem itthon, sem az angol nyelvű közönség körében nem keltett különösebb feltűnést, az ismeretlenségtől a hatvanas években bekövetkező újrafelfedezése mentette meg, részben azért, mert a mű bizonyos értelemben John Fowles *A francia hadnagy szeretője* című könyvének előfutára. Ahogy Takács Ferenc fogalmaz:

[a]nnak a paradox tényállásnak a kiaknázása, hogy az irodalmi alakokat akkor tartjuk sikerülteknek, ha élő, valóságosan létező,

6. Vö. Takács Ferenc, „Negyven év és tizenhárom nap,” in *kinek teszel milyen hitet – Ünnepi kötet Géher István 70. születésnapjára*, szerk. Pikli Natália (Budapest: ELTE BTK, 2010), 28–30.

7. Az idézetek mindenkor a tárgyalt jelentésből valók, a többi rész pedig a jelentések tartalmi összefoglalását nyújtja.

öntörvényű módon cselekvő személyek benyomását keltik, holott tudjuk róluk, hogy csupán fiktív, és nem igazi emberek, azaz nem rendelkeznek megírójuk akaratától független léttel.

Flann O'Brien játékos ötlete az, hogy kipróbálja: mi történik akkor, ha egy regény szereplői tényleg rendelkeznek azzal az önállósággal, amit a jól sikerült regények szereplői mintegy illúzióként sejtetnek magukról. Ez persze nem problémamentes vállalkozás, de ha a regény egy regény keletkezéséről szól, vagyis a fikciónak több szintje is létezik, akkor a („külső”) regényben íródó regény szintjén már könnyen el lehet játszani az önálló, szabad akaratú szereplők ötletével. A fiktív regényíró ellen fellázadhatnak alakjai, „miközben a *tényleges* regény írójának akaratától természetsszerűleg nem válnak függetlenné.⁸ Tehát a regény »megduplázásával«, regényírónak regényszereplővé való átsorolásával bemutathatóvá válik az, ami egyébként képtelenség”. Így már az olvasó is felhőtlenül szórakozhat azon, hogy olyan regényíróról olvashat, aki átalussza szereplői életének legfontosabb eseményeit, míg ébrenléte rövid óráiban az általa alkotott, de tőle függetlenné váló szereplők, független létüket őrizendő, szinte folyton összeesküvést szőnek a szerző ellen.

A szerzőtől függetlenedő szereplő ötlete persze nem teljesen eredeti (Takács Ferenc megemlíti Sterne-t, Gide-et és Huxley-t is), de O'Brien a „valóság és fikció paradox egybemosását *ad absurdum* viszi – voltaképpen *paródiája* ennek a regénytípusnak, gonoszkodó, szellemes tréfa a huszadik századi regény rovására”. Mindezt a metafikció később megalkotott fogalmának használata nélkül, ugyanakkor kiváló komédiával megtöltve, képtelenül mulatságos bonyodalmakon keresztül. Nem meglepő, hogy a lektor kiadásra ajánlja a művet – nem rajta múltott, hogy a magyar olvasóknak majd egy emberöltőt kellett várniuk rá.

Anthony Burgessről számos lektori jelentést készített Takács Ferenc, közülük kiemelkednek az Enderby-sorozatról írottak – már csak azért is, mert Burgess egyéb műveiről írt jelentései is általában azzal a *ceterum censeo*val fejeződnek be, hogy „az Enderby-sorozatot ideje lenne kiadni”. Néhány évvel az angol eredeti megjelenése után, 1978-ban készült a *The Clockwork Testament or Enderby's End* című Burgess-

8. A lektori jelentések idézeteiben szereplő dőlt betűs – az eredeti gépiratban aláhúzásos – kiemelések Takács Ferentől származnak.

kötetről szóló írás. Ekkor még nem lehetett tudni, hogy a trilógiává bővülő sorozat tíz évvel később tovább bővül – sőt, sejteni sem lehetett, mivel ez a kötet a főszereplő halálával végződik. „A rövid regény cselekménye néhány remekbeszabott, groteszk és gyilkosan szatirikus tablóképben csúcsosodik ki”: Enderby kreatív írást tanít egy amerikai egyetemen, s próbálja túlélni az ő ötletének kifordításával született filmből fakadó botrányt – ami nyilvánvaló utalás Kubricknak Burgess könyvéből készített filmje körüli botrányokra. Enderbynek nem sikerül a túlélés: egy szívroham végez vele. Az olvasó azonban „remekbe szabott szatirikus pamfletet kap Amerikáról, az ottani szellemi élet riasztó közönségességéről, banalitásáról, torz divatjairól”, míg a főszereplő egy „reményt sugárzó balfácán: ironikus visszfénye a századelő *Künstlerromanja* művész-hőségének”.

Noha 1978-ban Takács Ferenc még nem sejthette, hogy megszületik, 1985-ben jelentést írt az előző évben megjelent *Enderby's Dark Lady or No End to Enderby* című regényről. Ehhez persze az előző kötetben meghalt Enderbynek fel kellene támadnia, ám Burgess ennél eredetibb megoldást választ: az új kötet nem a korábbi folytatása, hanem annak alternatívája, egy másik valóságverzió. Enderby Burgess ironikus önképe: „egyszerre vágykép és undor-kép, azaz azt is tartalmazza, ami a szerző egyrészt szeretne, másrészt nagyon is *nem* szeretne lenni”. Emellett jelképes alak: „benne a szellem és a költészet csetlik-botlik groteszk módon egy szellem- és költészet-idegen, olcsón közönséges és Burgessnél mindig maró satírával ábrázolt modern világban”. A cselekmény ismét Amerikába viszi a főhőst, ahol a Shakespeare életéről készülő musicalben kell közreműködnie. „Itt többszörös csapdába esik. Részben művészi krédója tekintetében: rajong Shakespeare-ért és a musicalben kénytelen a Bárd jellegzetesen amerikai trivializálását, elközönségesítését és kommercializálását látni, másrészt tudja, hogy Shakespeare a maga korában voltaképp maga is musical-szerző volt, triviális, közönséges és kommersz tömegszórakoztató darabgyáros”. Enderby egyre jobban azonosul Shakespeare-rel: először úgy érzi, hogy a nagy előd „megszállta” őt, majd a bemutatón a színész akadályoztatása miatt neki kell beugrania a drámaíró szerepébe. A regényt egy sci-fi paródia zárja: a szövegváltozatokkal bíbelődő filológusok egy időgép segítségével magától a szerzőtől próbálnak eligazítást nyerni, aki azonban elzavarja őket, de a tőlük kapott szövegeket jónak találja, és beadja a színházhoz. Mindez „irodalomtudományi tanulságot sugall: Shakespeare név és mítosz, művét mi alkotjuk meg újra és újra, s így – akárcsak Enderby – mi is azonosak vagyunk vele”.

1981 áprilisában, tehát a megjelenést követő évben kelt az Anthony Burgess *Earthly Powers* című könyvéről írt jelentés (a könyv *Földi hatalmak* címmel Bényei Tamás fordításában a Cartaphilus Kiadónál jelent meg 2008-ban). Itt Takács Ferenc a Burgess-életmű igazi szakértőjeként szól az olvasóhoz, máig ható érvénnyel:

Ahogy számolom, az *Earthly Powers* Anthony Burgess huszonötödik regénye, s ahogy a regényt olvasom, ennek a jubileumnak Burgess maga is tudatában volt, amikor írta: láthatóan életművét igyekszik megkoronázni benne és vele, azaz részint eddigi írásművészetének a sűrítményét adni, részint pedig túl is lépni mindazon, amit eddig csinált.

Egyedi a könyv gigantikus mérete is, hiszen Burgess általában viszonylag rövid regényeit következetesen és gazdaságosan egyetlen ötletre építi. Ez a regény azonban az egész huszadik századot igyekszik feldolgozni, a dokumentáris tényirodalmat egyéni fikcióval vegyítve. Ez a „hiperregény” azonban művész-életrajz is, egy közepszerű, vagy annál valamivel jobb, de semmiképpen nem nagy író élete – s itt az adódó angol mintákat (pl. Somerset Maugham vagy Graham Greene) Burgess egy-egy jellemző részlettel fel is idézi. A főszereplő ugyanakkor „Burgess nosztalgikus-ironikus anti-énje is: részben emlékeztet Burgessre, műveiben és gondolataiban, részben pedig ellentéte a kísérletező, avantgarde és merész Burgessnek”. A regényben számos valóságos történelmi és irodalmi személy jelenik meg, „áttételekkel és finom különbségekkel” egyes fiktív kulcs-figurák valós történelmi személyeket fednek, például a főhős sógora, a fiktív XVII. Gergely pápa, akiben XXIII. János pápa vonásait lehet felfedezni. A regény

lidérces összefüggések segítségével sejdíti meg századunk történelmének titkos „tervszerűségét”; de hogy ez a terv valóban terv-e (s ha igen, akkor a magát Jónak álcázó Gonoszé, vagy a magát Gonosznak álcázó Jóé-e) vagy pedig fatális és értelmetlen egybeesések halmaza, erre a kérdésre – nagyon becsületesen – nem kíván határozott választ adni.

Takács Ferenc megszokott széles látókörével ennek a „világregénynek” az amerikai előzményeit is felsorolja, s ki is jelenti, hogy Burgess itt tőle szokatlan módon bizonyos mértékig epigonnak bizonyul.

Az angol író és költő, Robert Nye 1980-ban megjelent *Faust* című regényéről még ugyanebben az évben készült lektori jelentés. A regény az író korábbi nagysikerű műveihez, a *Falstaff*hoz és a *Merlin*hez hasonlóan „a történelmi tény, irodalmi megformálás és kultúr-mítosz találkozásaként létrejött alakok történetét írja meg, rendkívül mulatságosan, igen hatásos, és nagyon tiszteletlen nyelvi modorban”. A történetet a főhős Wagner (!) nevű famulusa mondja el, aki urát csalónak tartja, „ugyanakkor mindvégig kísérti a lehetőség, hogy hátha ő téved, s Faust valójában az, akinek mondja és mutatja magát: nagy reneszánsz mágus, csodálatos képességek birtokosa”. Takács Ferenc e kevésbé jelentős könyvről szóló írásának végén figyelemreméltó megállapítást tesz: „a mítoszrombolás akkor hoz rangos irodalmi eredményt, ha egyben mítoszpépítés is, azaz a megszüntetés gesztusában is képes magát a felszámolt mítoszt gazdagítani”. Mivel erre Nye nem képes, illetve a könyv obszcén vagy obszcenitással határos részleteket tartalmaz, Takács Ferenc csak fenntartásokkal javasolja a magyar nyelvű kiadást – ami egyébként hét évvel később, 1987-ben jelent meg Barkóczi András fordításában.

Előfordul olyan eset is, amikor a lektor jelentése feltehetően érdekesebb magánál a könyvnél. Így van ez Anders Naessil *Rites and Rhythms* című Hemingway-monográfiájánál, amely Takács Ferenc szerint

konkolynak és tiszta búzának a reménytelen keveréke, mely reménytelen egyrészt azért, mert keverék, azaz szakmai mércével is elfogadható elszórt megállapítások értékét rontják le benne felfedezésként előadott banalitások ..., s reménytelen másrészt azért, mert az értékelhető megállapítások semmiféle rendbe nem illeszkednek.

Ilyen gondosan megfogalmazott negatív kritika láttán szinte kedve támad az embernek elolvasni magát a művet...

Ha remekműről ír, Takács Ferenc gyakran eltér a szokásos három-négy oldalas jelentéshossztól: Vladimir Nabokov *Lolitájáról* 1981-ben nagyjából kétszer ilyen terjedelmű lektori jelentést készített. Nem kezdheti azonban a mű elemzését, amíg nem tisztázza az orosz származású szerző felmenőit és munkásságát az esetleges vádak alól. Ebben a kor követelményeinek megfelelően ki kell térnie arra, hogy a szerző politikailag nem volt aktív, ugyanakkor sokat tett a klasszikus orosz irodalom népszerűsítéséért. Maga a könyv is botránykönyv, s a

szocialista erkölcsbe is ütközik, ezért a lektori jelentés műfaji követelményeinek megfelelően ki kell emelni, hogy nem tartalmaz pornográf jeleneteket, s hogy irodalmi erényei indokoltá teszik kiadását, melyre reményt ad a közízlés változása (ami miatt a nyolcvanas évekig nemigen lehetett a mű magyar kiadására gondolni).

Takács Ferenc a *Lolitát* művészregényként értelmezi, mivel főhősének „alapszereplője esztétikai: izolált és meg nem értett lény, énye és környezete között láthatatlan fal mered”. Ez a főhős azonban egy

sajátosan művészietlen, sőt, művészetellenes Amerikában kénytelen élni kaméleon-életét, és azt színlelni, mintha ő is ugyanolyan „egészséges” és „normális” amerikai lenne, mint környezetének tagjai. Művész-elszigeteltségéből a világgal való egygyé válás esztétikai-kontemplatív útján igyekszik kitörni, környezete művésziesítésének, élete műalkotássá stilizálásának az útján, s éppen ennek szimbóluma a regényben Humbert szexuális aberrációja.

Az esztétikai magatartás azonban erkölcsileg tarthatatlan, s a művészet és élet viszonya marad a mű központi témája. E kettősségre

Lolita férjének a neve is utal: Richard F. Schillernek hívják, ami a Művészet – a szabadság és a játék jegyében értelmezett művészet – nagy német teoretikusát, Friedrich Schillert idézi, de persze a férj nevét az „életben”, amúgy vulgáramerikaiasan, Skillernek ejtik, azaz olyasvalaki ő, akiben nem az „Art”, hanem a „Skill” a fontos, a szaktudás, a gyakorlati szakértelem.

Maga Takács Ferenc is nagy szakértelemmel próbálja meggyőzni a kiadót, hogy a kényes témák ellenére végre magyarul is tegye hozzáférhetővé a huszadik század egyik meghatározó könyvét, de azért még a nyolcvanas években sem ették olyan forrón a kását, ahogyan főzték: további hat évet kellett várni, hogy Békés Pál fordításában 1987-ben napvilágot láthasson a magyar kiadás.

A bevezetőben említett George Orwellről valódi lektori jelentést nem készített Takács Ferenc, írt azonban egy Orwellről szóló könyvről: a William West szerkesztésében a BBC által kiadott *Orwell – The War Broadcasts* című kötetéről, még megjelenése évében, 1985-ben. Takács Ferenc méltatja a kötetet, elsősorban a benne szereplő eredeti műfaj,

a rádióesszé miatt, illetve más újszerű műfajok kapcsán, mint amilyen a képzeletbeli interjú Jonathan Swifttel. A kísérőtanulmányból Takács kiemeli, hogy a BBC-nél eltöltött időszak váltást jelentett Orwell számára: megismerte egy nagy intézmény bürokratikus működésmódját, a cenzúra gyakorlatát, illetve a modern tömegbefolyásolás módszertanát. Mindennek fontos irodalmi következményei is vannak: egyrészt a BBC-nél szerzett tapasztalatok többértéűen tükröződnek a szerző leg-híresebb műveiben, másrészt a médiában eltöltött időszak után újfajta könyvtípusokkal jelentkezett Orwell. A kötetben található művek ezen felül filológiaiailag is érdekesek: a bennük felvetett témák megismétlik a korábbi esszékben megjelent eszmefuttatásokat, vagy későbbi művekben jelennek meg valamilyen formában – Orwell írásait át- és átjárja az önreflexió. A lektor végkövetkeztetésében mégsem ajánlja a gyűjteményt kiadásra:

A könyv minden tekintetben jeles szakmunka. Ez egyben magyar kiadásának a természetes korláta illetve akadálya is: Orwell életrajzírói, kritikusai, szakértői és irodalomtörténészei számára elsődleges forrásmű, de az ennél szélesebb olvasóközönség érdeklődésére aligha tarthat számot.

Finom ironia rejlik az utolsó mondat részletes felsorolásában: 1985-ben Orwell műveinek legális kiadása híján ilyen szakemberek nem lehettek Magyarországon. Ha valakit mégis érdekelt a téma, illegálisan megpróbálhatta beszerezni a kötet angol nyelvű kiadását, s betehette Orwell angol nyelvű művei, esetleg szamizdatkiadásai mellé.

A rendszerváltás V. S. Naipaul olvasása közben érte Takács Ferencet: 1990. április 18-ára, alig egy héttel az első szabad választások utáni időpontra datálja az *A Turn in the South* című (magyarra végül le nem fordított) könyvről szóló jelentést. Megállapítja, hogy Naipaul igazi hazája „az angol nyelvű nemzetközi irodalmiság”. S mivel ez a haza földrajzilag igen kiterjedt, a szerző a világ válságövezeteiről szokott tudósítani, „ahol jellegzetesen pre-modern vagy felemásan modern kultúrák viaskodnak a késő-huszedik századi kihívással, a »modernizálás« vagy »amerikanizálódás« néven ismert kényszerrel”, s az ezt övező traumákat vagy tragikomédiákat „figyelte szomorkás bölcses-

séggel, éles szemmel és nagy megértéssel". A tárgyalt könyv némileg kilóg ebből a sorból, hiszen itt magáról Amerikáról, a huszadik századi civilizáció egyik legfőbb viszonyítási pontjáról van szó, ugyanakkor az amerikai Délről, s itt érdekes párhuzamok adódnak a korábban ismert válságövezetekkel. „A Dél ugyanis mindmáig az elintézetlenség, a trauma, a sokk földje, a kultúra idegrendszerét mind a mai napig a *vereség* és a *bűn*: az Észak képviselte modernizációtól elszenvedett vereség és a rabszolgatartás bűne kínozza”. Talán a rendszerváltás hevében úgy érezhette a kiadó, hogy a modernizációs deficit már nem sokáig lesz releváns Magyarországon, így nincs is szükség erre a könyvre. Nem a jelen írásnak a feladata eldönteni, hogy beteljesültek-e ezek a remények.

Naipaulról egyébként jóval korábban, 1971-ben is írt Takács Ferenc: akkor (a magyarul szintén nem hozzáférhető) *The Loss of El Dorado* című, a szerző hazájáról, Trinidadról szóló könyvről mondott véleményt. Ennek a műnek „módszere nem a szabályos történetírás. A nagy összefüggések kevésbé érdeklik, ... inkább a hétköznapiak, emberi kuriózumok, helyi színek kötik le figyelmét”. A könyv előadásmódja és módszere Ráth-Végh Istvánéra az ő „szórakoztató kultúrhistóriáira” emlékezteti a lektort. Naipaultól „költőiségből, rögeszmékből, infantilizmusból és brutalitásból összegyúrt portrékat kap az olvasó”. Nem a lektor hibája, hogy a kiadó végül nem döntött a könyv lefordítása mellett, ahogy ugyanez a helyzet egy másik kuriózummal: az azóta Nobel-díjat is elnyert szerző édesapjának, S. Naipaulnak 1943 és 1953 között született írásainak a gyűjteményével. Ezeknek a Trinidadban született műveknek az

alapélménye egy teljesen más környezetbe átplántált indiai falusi életforma, melyet paradox tudat- és léthasadás jellemez: ez az életforma már régen felbomlóban van, gazdasági alapjai többé-kevésbé megszűntek és merő anakronizmusként tengődik tovább Trinidad etnikumára nézve kozmopolita, társadalmi berendezkedését tekintve brit módra toleráns polgári-modern életében, de az életforma megélőí, az indiai falusiak, erről nem tudnak és nem is kívánnak tudomást venni.

Az Aczél-Kádár korszakban sokszor sajnos a magyar könyvkiadás sem tudott tudomást venni a Takács Ferenc által gondosan kiemelt irodalmi-esztétikai szempontokról, legalábbis nem csupán ezeké volt a főszerep, s mint láthattuk, ez nem Takács Ferencen múlt. Az álta-

la készített lektori jelentésekben nem találtam olyan kitétel, ami ma politikai értelemben kompromittáló lenne. Ezzel szemben számos olyan megfigyelést, ami méltán képviseli azt a színvonalat, ami Takács Ferenc védjegyévé vált. A lektori jelentésekben is feltűnő a pontos, szakszerű fogalmazás, ugyanakkor személyesség, kollegialitás is megjelenik bennük. Ha másért nem is, a miatt jó lehetett szerkesztőnek lenni az Európa Könyvkiadóban, hogy ilyen jelentések kerülhettek az ember asztalára.

Takács Ferenc munkáinak bibliográfiája

Monográfiák, önálló kötetek

Fielding világa (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973).

T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról, OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978).

T. S. Eliot and the Language of Poetry, Studies in Modern Philology 6 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989).

Mobilis in Mobile: Esszék és kritikák a Mozgó Világ-ból (Budapest: József Attila Könyvtár, 2008).

Tanulmányok, esszék, bevezetők, utószók, nekrológok, egyéb

“A mérték nyomában (R. P. Warren, *Wilderness* és *Meet Me in the Green Glen*),” *Nagyvilág* 19.2 (1974. február) 298–301.

“Henry Miller (1891–),” in Henry Miller, *A légkondicionált lidércnyomás* (Budapest: Magvető, 1974), 5–22.

“Milton időszerűsége,” *Világosság* 16.7 (1975. július) 406–408.

“Seventeenth-century English Philosophy on the Poetic Use of Language” in *Studies in English and American*, vol. 2 (Budapest: Eötvös University, 1975), 57–89.

“Richard Aldington (1892–1962),” in R. Aldington, *Egy hős halála (Death of a Hero)* (Budapest: Magvető Kiadó, 1976), 5–26.

“Jegyzetek,” in *T. S. Eliot versei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 211–253.

“Utószó,” in Don DeLillo, *A fenevad szabad (Great Jones Street)* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 253–260.

“Utószó,” in Malcolm Bradbury, *A történelem bizalmasa* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 329–335.

“Some Themes of Unification in T. S. Eliot’s Criticism,” *Acta Litteraria* 1–2 (1978) [megj. 1979] 164–172.

“Jonathan Swift és a *Gulliver utazásai*,” in Jonathan Swift, *Gulliver utazásai*, A világirodalom remekei (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 355–358.

- “Utószó,” in W. Shakespeare, *Ahogy tetszik* (Budapest: MRT–Európa Könyvkiadó, 1980), 151–165.
- “Utószó,” in W. Shakespeare, *Szeget szeggel* (Budapest: MRT–Európa Könyvkiadó, 1980) 151–164.
- “Jegyzetek” és “Utószó,” in Frank Kermode, *Mi a modern?* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 317–360, 361–367.
- “The Origins and Originality of American Culture,” *The New Hungarian Quarterly* 21.80 (Winter 1980) 117–120.
- “David Storey (1933–),” in D. Storey, *Saville* (Budapest: Magvető, 1980), 653–660.
- “Utószó,” in W. Shakespeare, *V. Henrik* (Budapest: MRT–Európa Könyvkiadó, 1981), 169–179.
- “Henry Green (1905–1973),” in H. Green, *Csapdában* (Budapest: Magvető, 1981), 255–271.
- “Utószó,” in W. Shakespeare, *A makrancos hölgy* (Budapest: MRT–Európa Könyvkiadó, 1982), 147–163.
- “Modern Fiction in America: Some Aspects of the Classic Phase,” *Acta Litteraria* (Akadémiai Kiadó) 23.1–2 (1981) [megj. 1982] 27–37.
- “Utószó,” in Myles na Gopaleen/Flann O’Brien, *A fába szorult féreg* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 129–146.
- “Joyce és a magyarok,” *Valóság* 25.9 (1982. szeptember) 89–95.
- “Gyula Krúdy and Szindbád,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 23 (1982) 38–43.
- “Utószó,” in W. Shakespeare, *Athéni Timon* (Budapest: MRT–Európa Könyvkiadó, 1982), 135–156.
- “Models or Metaphors: Pattern and Paranoia in Pynchon’s *Crying of Lot 49*,” *Acta Litteraria* (Akadémiai Kiadó) 23.3–4 (1981 [megj. 1983]) 135–156.
- “ΠΡΟΛΟΓΟΣ,” in ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ, ΘΕΜΕΛΙΟ (Nikozia, Ciprus, 1983), 7–9.
- “Utószó,” in John Banville, *Kepler* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 253–257.
- “Utószó,” in John Fowles, *A francia hadnagy szeretője* (Budapest: Árkádia, 1983), 409–415.
- “Miklós Szentkuthy,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 24 (1983) 13–16 [angol nyelvű műfordítás; eredetije – előzetes folyóirat-kiadás után – “Remete Szent Antal élete. Sexus abszolútumának és Golgotha abszolútumának kettős titka” címen épült be a *Szent Orpheus breviáriuma* IV. kötetébe (Budapest: Magvető, 1984), 256–60].

“Ezerkilencszáznyolcvannégy” – Ezerkilencszáznyolcvannégyben,” *Élet és Irodalom* 28.1 (1984. január 6.) 5.

“Henry Fielding és a *Tom Jones*,” in Henry Fielding, *Tom Jones*, vols 1–2. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), vol. 2, 605–625.

“Utószó,” in W. Shakespeare, *Cymbeline* (Budapest: MRT-Európa Könyvkiadó, 1984), 175–191.

“Utószó,” in Margaret Atwood, *Fellélegzés* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 225–235.

“A megírhatóság szakadéka (***, *Amerikai elbeszélők*, I–II. kötet),” *Könyvvilág* 30.6 (1985. június) 3.

“Péter Esterházy,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 26 (1985) 39–41 [angol nyelven].

“Jegyzetek,” in T. S. Eliot, *Versek – Drámák – Macskák Könyve* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 419–457.

“Zsigmond Móricz,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 27 (1986) 3–5 [angol nyelven].

“Poems by Lajos Kassák,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 27 (1986) 57 [angol nyelven].

“Gumilabdák és billegő székek: Karinthy és a science fiction,” *Galaktika* 87.6, 36–38.

“Joyce and Hungary,” in *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*, 3 vols, Vol. 3: *National Images and Stereotypes*, eds W. Zach and H. Kosok (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987), 161–167.

“Emery George: *The Poetry of Miklós Radnóti*,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 4 (1987–1988 [megj. 1989]) 496–502.

“A hit és a tudás: George Orwell a spanyol polgárháborúban,” in G. Orwell, *Hódolat Katalóniának* (Budapest: Interart Kiadó, 1989), 5–14.

“Self-reflexivity and Metafiction: the Instance of Robert Coover,” in *Americana and Hungarica*, ed. Charlotte Kretzoi (Budapest: Department of English, L. Eötvös University, 1989), 125–143.

“Utószó,” in Samuel Beckett, *Előre vaknyugatnak* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 379–391.

“Ő egy fejthetetlen tökéletű Genie!” (Dávidházi Péter, *‘Isten másodszülöttje’: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*), *Kortárs* 34.5 (1990. május) 120–127.

“Az ironikus kegyhely (A James Joyce Múzeum),” *Orpheus* 1.4 (1990) 140–147.

“Mise és karnevál: A Joyce-kultusz rítusai,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 94.3 (1990) [megj. 1991] 387–399.

- “Notes on Contributors,” in *A Hungarian Quartet: Four Contemporary Hungarian Short Novels*, ed. Mária Kőrösy (Budapest: Corvina, 1991), 167–173.
- “Jonathan Swift and Milan Kundera: A Satirical Tradition,” *Acta Litteraria* 33.1–4 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991 [megj. 1994]), 379–396.
- “Az ironikus kegyhely (A James Joyce Múzeum Dublinban),” in *Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 1, szerk. Kalla Zsuzsa (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1994), 187–196.
- “Jegyzetek,” in *Amerikai elbeszélők*, szerk. Takács Ferenc (Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994), 187–194.
- “The Idol Diabolized: James Joyce in East-European Marxist Criticism,” in *Literature and Its Cults / La Litterature et ses cultes*, eds Péter Dávidházi and Judit Karafiáth (Budapest: Argumentum, 1994), 249–270.
- “Szellemi zárandokutak: Dublin (A Magyar Rádióban 1995. január 16-án elhangzott műsor szerkesztett változata. Résztvevők: Ferencz Győző, Sebestyén Márta, Takács Ferenc, illetve Erős László és Koncz Virág),” *Nagyvilág* 40.7–8 (1995. július–augusztus) 528–536.
- “Ismeretlen ismerőseink: A modern ír irodalom,” *Magyar Napló* 7.9 (1995. szeptember) 22–23.
- “Előszó,” in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, ford. Vajda Endre (Budapest: Talentum Diákkönyvtár, Akkord Kft és Cicero Kft, 1996), 5–6.
- “Henry Fielding: Tom Jones,” in *Huszonöt fontos angol regény*, szerk. Kada Júlia (Budapest: Maecenas Könyvkiadó, Lord Könyvkiadó, 1996), 15–27.
- “John Fowles: A francia hadnagy szeretője,” in *Huszonöt fontos angol regény*, szerk. Kada Júlia (Budapest: Maecenas Könyvkiadó, Lord Könyvkiadó, 1996), 326–337.
- “Jegyzetek,” in *T. S. Eliot versei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996), 215–260.
- “Előszó,” in William Shakespeare, *Szentivánéji álom*, ford. Arany János (Budapest: Talentum Diákkönyvtár, Akkord Kft és Cicero Kft, 1997), 5–8.
- Don Péter és Takács Ferenc, “Bevezető,” *Szimbiózis* (A Szimbiózis kiállítás katalógusa), (Szimbiózis Egyesület, 1997), 1.
- “Valóság Filmstúdió,” *Filmvilág* 40.11 (1997. október) 41–43.
- “A Folyamat Társaság cím nélküli kiállítása,” [a megnyitó szövege], *Art Forum* 98.1 (1998. tavasz), 13.

- “Csokonai koszorúja: Egy emlékversgyűjtemény tanulságai,” in *Kegyelet és irodalom (Kultusztörténeti tanulmányok)*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 7, szerk. Kalla Zsuzsa (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997), 22–28.
- “Előszó,” in *Csáji Attila*, szerk. Mezei Ottó (Budapest: Körmendi Galéria, 1997), 4–5.
- “Notes on Contributors,” in *A Hungarian Quartet: Four Contemporary Hungarian Short Novels*, ed. Mária Kőrösy [újraközlés kiegészítésekkel] (Budapest: Corvina, 1998), 181–190.
- “Bikácsi Daniela képeiről / Daniela Bikácsi’s Pictures,” *Bikácsi Daniela* (katalógus-album), (Bikácsi Daniela, 1998), 1–2.
- “Henry Fielding: Tom Jones,” in *Huszonöt fontos angol regény*, 2. kiadás, szerk. Kada Júlia [újraközlés] (Budapest: Pannonica Kiadó, 1999), 15–27.
- “John Fowles: A francia hadnagy szeretője,” in *Huszonöt fontos angol regény*, 2. kiadás, szerk. Kada Júlia [újraközlés] (Budapest: Pannonica Kiadó, 1999), 326–337.
- “Auctoribus salutem!,” in *Áldott rabságban*, szerk. Pájer Ildikó Panka (Budapest: RCS Hírmondó Bt), 7–8.
- “Előszó,” [magyar és angol nyelvű változatban] in *A Folyamat Társaság*, szerk. Oláh Tamás (Budapest: Folyamat Társaság, 2000), 3.
- “Az írás atlétája (Mészöly Miklós),” *Népszabadság* 2001. augusztus 23., 9.
- “Sir Vidiadhar,” *Népszabadság*, 2001. október 20., 30.
- “Száz éve született Szerb Antal,” *A Petőfi Irodalmi Múzeum programfüzete*, 2001. október, 6–8.
- “Ítéletek és elfogultságok: Szerb Antal-emlékkiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban,” *Népszabadság*, 2001. december 15., 31.
- “Csonk, csat, test, korona,” *Mozgó Világ* 28.1 (2002. január) 5–9.
- “Ürességek: Balás Eszter újabb munkáiról,” *Balkon*, 2002. április, 41.
- “Az író, aki bejött a hidegről (Le Carré kémei),” *Filmvilág* 45.10 (2002. október) 20–23.
- “*Jubilare necesse est* (Kertész Imre Nobel-díja),” *Népszabadság*, 2002. december 7., 19.
- “‘Shadow’ and ‘Substance’: *Pale Fire* and *Timon of Athens*,” in *Míves semmiségek / Elaborate Trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára / Studies for Kálmán G. Ruttkay on His 80th Birthday*, eds Gábor Ittész and András Kiséry (Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002), 97–106.
- “Mark-Up and Sale: The Joyce Cult in Overdrive,” in *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies*, eds Mária Kurdi and Antal Bókay (Pécs: The University of Pécs, 2002), 108–117.

- “Visszajáról: Huysmans, Kosztolányi, Nabokov,” *Mozgó Világ* 29.2 (2003. február) 115–120.
- “A história és a mítosz,” in *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, szerk. Márkus Béla (Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Nyomdája, 2003), 189–193.
- “Bikácsi Daniela,” [magyar és angol nyelvű változatban] in *Bikácsi Daniela* (Budapest: T-Art Alapítvány, 2003), 5–15.
- “Maledicta. Bartos Tiborról,” in *Bartos-émlékkönyv* (Budapest: Magánkiadás, 2003).
- “Dél-afrikai íróé a Nobel-díj: J. M. Coetzee Márai Sándorról írt tanulmányt,” *Népszabadság*, 2003. október 3., 13.
- “A textúra csábítása: Dús László fotófestményei,” *Argus* 14.10 (2003. október) 110–113.
- “Tetszéletünk – tetszhalálunk (Esszé Ferencz Győző *Jövendő évek elé* című verséről),” in *Költők könyve*, szerk. Kőrössi P. József (Budapest: Noran, 2003), 58.
- “Írók a száműzetésben (J. M. Coetzee Márai Sándorról),” *Népszabadság*, 2004. január 3., “Hétvége,” 9.
- “Rajtunk tartja a szemét (Moldova György hetven éves),” *Népszabadság*, 2004. március 12., 11.
- “Kertész Imre: *Sorstalanság*,” in *Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése*, szerk. Kelecsényi László Zoltán, Osztoivits Szabolcs, Takács Ferenc és Turcsányi Márta (Budapest: Corvina, 2004), 241–245.
- “...és az angolok hova álljanak? A kortárs brit és ír kulturális sokféleségről,” *Magyar Lettre Internationale* 52 (2004. tavasz) 6–9.
- “Gyula Krúdy and Szindbád,” *Hungarian Studies* 18.1 (2004) 99–105.
- “KIPE 13 – Újpest Galéria (Kiállítás-megnyitó, elhangzott 2004. január 9-én),” *Sarokház 2004., Az Újlipótvárosi KLUB-Galéria lapja* 4 (2004) 6–7.
- “Iparosított ünneplés. A Joyce-kultusz és a Joyce-üzlet,” in *Kultusz – mű – identitás*, szerk. Kalla Zsuzsa, Takács József és Tverdota György (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005), 221–233.
- “Dús László nyomatai,” *Élet és Irodalom* 49.6 (2005. február 11.) 27.
- “Novella, legenda, mítosz (Békés Pál, “Nyelvlecke” c. elbeszéléséről),” in *Novellisták könyve*, szerk. Kőrössi P. József (Budapest: Noran, 2005), 77–78.
- “Az emberi állapot (Dragomán György, “Világvége” c. elbeszéléséről),” in *Novellisták könyve*, szerk. Kőrössi P. József (Budapest: Noran, 2005), 124.

- “Joyce és a magyarok,” in *Szombathelyi Joyce – The Joyce of Szombathely*, szerk. Orbán Róbert (Szombathely: Szombathely Megyei Jogú Város Kiadványa, 2005), 2–13. [Másodközlés. Először megjelent: *Valóság* 25.9 (1982. szeptember) 89–95.]
- “Joyce and Hungary,” in *Szombathelyi Joyce – The Joyce of Szombathely*, szerk. Orbán Róbert (Szombathely: Szombathely Megyei Jogú Város Kiadványa, 2005), 1–9. [Másodközlés. Először megjelent: *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*, 3 vols, Vol. 3: *National Images and Stereotypes*, eds W. Zach and H. Kosok (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987), 161–167.]
- “Előszó,” in Balás Eszter, *Az emberi árnyékvető* (Budapest: Balás Eszter, 2005), 28–43.
- “Két élet (Hetvenöt éve született Galgóczi Erzsébet),” *Népszabadság*, 2005. augusztus 27., 16.
- “A szellem garabonciása: Száz éve született Arthur Koestler,” *Népszabadság*, 2005. szeptember 5., 16.
- “John Updike és a *Falvak*,” *Könyvjelző* (2005. Szeptember) 57.
- “Utószó,” in Ernest Hemingway, *Akiért a harang szól*, ford. Sőtér István (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2005), 444–448.
- “Utószó,” in Ernest Hemingway, *Az öreg halász és a tenger*, ford. Ottlik Géza (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2005), 87–91.
- “Előszó,” in *Újlipótvárosi Klub Galéria*, szerk. Ligay Csilla (Budapest: Újlipótvárosi Klub Galéria, 2005), 5.
- “‘Anythongue athall’: The Metathematisation of Language Identity in *Finnegans Wake*,” *The AnaChronisT* 11 (2005) 224–232.
- “Jelentés (Philip Larkin *Leave* c. verséről),” in *Philip Larkin: Leave*, Napút-füzetek 7, szerk. Virág Bognár Ágota (Budapest: Napkút Kiadó, 2006), 3–4.
- “Utószó,” in Ernest Hemingway, *Búcsú a fegyverektől*, ford. Örkény István (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2006), 296–300.
- “Szép vesztesek – A díszvendég: Kanada,” *Népszabadság*, 2007. április 12., “Könyvszemle: Budapesti Könyvfesztivál” melléklet, 4.
- “Öthö – Búcsú Kőmíves István grafikusművésztől,” *XIII. kerületi Hírnök* 12.10 (2007. május 16.), 6.
- “Könyvcsomag,” *Népszabadság*, 2007. május 31., “Könyvszemle: A Népszabadság könyvheti melléklete,” 3.
- “Kiván-e...? (Olvasói levél),” *Népszabadság*, 2007. június 26., 11.
- “Norman Mailer halálára,” *Népszabadság*, 2007. november 12., 11.
- “Kertész Imre: *Sorstalanság*,” in *Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése*, szerk. Kelecsényi László Zoltán, Osztovits Szabolcs,

- Takács Ferenc és Turcsányi Márta [Másodközlés] (Budapest: Corvina, 2008), 241–5.
- “Bret Easton Ellis,” *Népszabadság*, 2008. április 24., “Könyvszemle” melléklet különkiadása, 5.
- “Utószó,” in Raymond Queneau, *Mindig agyonkényeztetjük a nőket: Ír regény Sally Mara tollából* (*On est toujours trop bon avec les femmes: Un roman irlandais de Sally Mara*), ford. Bognár Róbert (Budapest: Osiris Kiadó, 2008), 183–191.
- “A novellista Hemingway,” in *A jéghegy csúcsa: Hemingway összes novellája* (Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2008) 855–860.
- “td at 70,” [tanulmány Tandori Dezsőről, angol nyelvű] *The Hungarian Quarterly* 50.194 (Summer 2009) 25–28.
- “Minden napunk egy költemény: Kövesi Endre (1930–2009),” *Magyar Narancs* 21.30 (2009. július 23.) 40.
- “Kapirgáló: Fordította Karinthy Frigyes – I. rész,” *Magyar Narancs* 21.36 (2009. szeptember 3.) 46–47.
- “Kapirgáló: Fordította Karinthy Frigyes – II. rész,” *Magyar Narancs* 21.38 (2009. szeptember 3.) 56–57.
- “Kapirgáló: Karinthy/Canetti/Brecht,” *Magyar Narancs* 21.42 (2009. október 15.) 46–47.
- “Születésnapra: Kertész Imre nyolcvanéves,” *Népszabadság*, 2009. november 9., 10.
- “Kapirgáló: Rózsa Sándor és az intertextualitás,” *Magyar Narancs* 21.46 (2009. november 12.) 56–57.
- “Kapirgáló: A halászó macska utcája: James Joyce és a magyar futball,” *Magyar Narancs* 21.49 (2009. december 3.) 46–47.
- “Szívügy,” *Litera* 2009. december 14. <<http://www.litera.hu/netnaplo/szivugy>>.
- “Hogy jutunk el a csillagokig?,” *Litera* 2009. december 15 <<http://www.litera.hu/netnaplo/hogy-jutunk-el-a-csillagokig>>.
- “Elsüllyedt szerzők XXIII. – A szocreál egzisztencialista: Fejes Endre (1923–),” *Magyar Narancs* 21.51–52 (2009. december 17.) 73–75.
- “CounterChrist,” *Litera* 2009. december 16. <<http://www.litera.hu/netnaplo/counterchrist>>.
- “Halok, aszt....,” *Litera* 2009. december 17. <<http://www.litera.hu/netnaplo/halok-aszt>>.
- “Holocaust,” *Litera* 2009. december 18. <<http://www.litera.hu/netnaplo/holocaust>>.
- “Holokausz,” *Litera* 2009. december 19. <<http://www.litera.hu/netnaplo/holokausz>>.

- “Hó,” *Litera* 2009. december 20. <<http://www.litera.hu/netnaplo/ho>>.
- “Kapirgáló: Magyar szemmel Cynara nyomában: Beauvoir, Horatius és az *Elfújta a szél* – I. rész,” *Magyar Narancs* 22.2 (2010. január 14.) 46–47.
- “Kapirgáló: Magyar szemmel Cynara nyomában: Szerb Antal, W. B. Yeats, a *Róisín Dubh*, James Joyce, valamint I. Ferencz József császár és király – II. rész,” *Magyar Narancs* 22.7 (2010. február 18.) 46–47.
- “Utószó,” in Sebastian Barry, *Egy eltitkolt élet (The Secret Scripture)*, ford. Szieberth Ádám (Budapest: General Press, 2010) 365–368.
- “Bartos Tibor (1933–2010),” *Holmi* 22.4 (2010. április) 529–533.
- “Kapirgáló: Az emlékezet megdolgozása: mi is történt Kamenyec-Podolszkijban?,” *Magyar Narancs* 22.28 (2010. július 15.) 48–49.
- “Szigorlat: Békés Pál 1956–2010,” *Mozgó Világ* 36.7 (2010. július) 124–126.
- “Kapirgáló: Heroico-nudizmus: a Szabadság meztelen – I. rész,” *Magyar Narancs* 22.36 (2010. szeptember 9.) 46–47.
- “Shakespeare a sláger...’ – Egy levélváltás emléknymoi,” *Holmi* 22.9 (2010. szeptember) 1130–1137.
- “Kapirgáló: Heroico-nudizmus: a Szabadság meztelen – II. rész,” *Magyar Narancs* 22.38 (2010. szeptember 23.) 48–49.
- “‘impulsory irelitz’: James Joyce, the Berlitz School and the Unlearning of the English Language,” in *Építész a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, szerk. Hites Sándor és Török Zsuzsa (Budapest: rec.iti, 2010), 546–555.
- “Kapirgáló: Gyarmatok és nemzetek: Mario Vargas Llosa, Roger Casement, Kossuth Lajos – I. rész,” *Magyar Narancs* 23.7 (2011. február 17.) 56–57.
- “Kapirgáló: Gyarmatok és nemzetek: Mario Vargas Llosa, Roger Casement, Kossuth Lajos – II. rész,” *Magyar Narancs* 23.8 (2011. február 24.) 54–55.
- “Kapirgáló: Biorasszizmus: az őshonos és fajtiszta magyar disznó,” *Magyar Narancs* 23.13 (2011. március 31.) 48–49.
- “Spirál: Kovács Johanna kiállítása a Bálint-házban,” *Szombat Online*, 2011. április 21. <<http://www.szombat.org/spiral+kovacs+johanna+kiallitasa+a+balint+hazban.html>>.
- “Kapirgáló: Biorizsa és ökomaszlag,” *Magyar Narancs* 23.17 (2011. április 28.) 46–47.

- “Kapirgáló: Földanyánk ezer sebe: a bioszentimentalizmustól az öko-feudalizmusig – I. rész,” *Magyar Narancs* 23.20 (2011. május 19.) 48–49.
- “Kapirgáló: Földanyánk ezer sebe: a bioszentimentalizmustól az öko-feudalizmusig – II. rész,” *Magyar Narancs* 23.23 (2011. június 9.) 48–49.
- “Kapirgáló: Szövegkörnyezetszennyezés – I. rész,” *Magyar Narancs* 23.28 (2011. július 14.) 50.
- “Kapirgáló: Szövegkörnyezetszennyezés – II. rész,” *Magyar Narancs* 23.30 (2011. július 28.) 48–49.
- “A könyv, az író és az olvasó,” in *Ritka művészet: Írások Péter Ágnes tiszteletére. / Rare Device: Writings in Honour of Ágnes Péter*, szerk. Gárdos Bálint, Ruttkay Veronika és Tímár Andrea (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 2011), 483–485.
- “Kapirgáló: A nyelvtanár és a sorhajóhadnagy,” *Magyar Narancs* 23.36 (2011. szeptember 8.) 40–41.
- “Kapirgáló: Goethe árnyékában: az ávós lírikus esete a stazis írónővel,” *Magyar Narancs* 23.44 (2011. november 3.) 54–55.
- “Joyce: a maradandóság változásai,” *Literatura* 37.3 (2011) 297–303.
- “Kapirgáló: Hommage à l'Abbé Barruel,” *Magyar Narancs* 23.50–51 (2011. december 15.) 114–115.
- “Mindig mással, mindig ugyanavval (Szyksznian Wanda munkásságáról),” in *Szyksznian Wanda* (Budapest: Semmelweis Kiadó és Multimédia Stúdió, 2011).
- “Magyarország kizöldülése avagy öröm az ürömben,” *Mozgó Világ* 38.1 (2012. január), 79–81.
- “Kapirgáló: Valahol Európában,” *Magyar Narancs* 24.6 (2012. február 9.) 46–47.
- “Hetven: Kovács Tamás 1942–1999,” [A Neon Galériában 2012. február 10-én megnyílt emlékkiállítás szórólapjának szövege].
- “Kapirgáló: Hasadnak rendületlenül: az allúzió és a bathos,” *Magyar Narancs* 24.11 (2012. március 15.) 48–49.
- “Kapirgáló: Két goj rabbi, egy antiszemita samesz és az 1914-es orvostudományi Nobel-díj,” *Magyar Narancs* 24.20 (2012. május 17.) 48–49.
- “Kapirgáló: Virág a trágyadombon, avagy ki (nem) olvasta az Ulyssest – I. rész,” *Magyar Narancs* 24.28 (2012. július 12.) 40–41.
- “Kapirgáló: Virág a trágyadombon, avagy ki (nem) olvasta az Ulyssest – II. rész,” *Magyar Narancs* 24.29 (2012. július 19.) 48–49.

“Géher István (1940–2012),” *Holmi* 24.7 (2012. július) 940–944.
“Az asszimiláció kíváncsú mélysége,” *Magyar Naranacs* 24.47 (2012. november 22.) 22–24.

Újságcikkek, lexikoncikkek, jegyzetek, egyéb

- “Életrajzi jegyzetek,” in *Pokolkő: Mai angol elbeszélők* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 409–420.
- “Jegyzetek,” in *Regény és tapasztalat: Modern amerikai irodalmi tanulmányok*, szerk. Sükösd Mihály (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 269–299.
- “William Golding – Nobel-díjas,” *Kritika* (1983. november) 16.
- “Frank O’Connor,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 545.
- “Clifford Odets,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 557–558.
- “Liam O’Flaherty,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 567–568.
- “Seamus O’Kelly,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 583–584.
- Brian O’Nolan,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 666.
- “Conal O’Riordan,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 9 (“N – O”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 403.
- “Élő világirodalom – Angol sorozat,” *Rádió- és televízióújság* 29.35 (1984. augusztus 27–szeptember 2), 2.
- “Brian O’Nolan és a *The Third Policeman*,” *Galaktika* 87.5, 44.
- “Doris Lessing és a *Canopus* regények,” *Galaktika* 87.5, 44–45.
- “Walter Pater,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 10 (“P – Praga”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986 [megj. 1987]), 277–278.
- “James Plunkett,” in *Világirodalmi Világirodalmi Lexikon*, vol. 10 (“P – Praga”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986 [megj. 1987]), 649.
- “John Barth és a *Giles Goat-boy*,” *Galaktika* 87.7, 51–52.
- “Anthony Burgess és a *The End of the World News*,” *Galaktika* 87.7, 52–53.
- “Thomas Pynchon és a *Gravity’s Rainbow*,” *Galaktika* 87.8, 51.
- “John Fowles és az *A Maggot*,” *Galaktika* 87.8, 51–52.
- “D. M. Thomas és a *The White Hotel*,” *Galaktika* 87.9, 33–34.
- “Salman Rushdie és *Az éjfél gyermekei*,” *Galaktika* 87.9, 34.
- “*Foundation* – egy sci-fi szakfolyóirat Angliából,” *Galaktika* 87.9, 37.

- “William Burroughs és a *Nova Express*,” *Galaktika* 87.10, 52–53.
- “Lawrence Durrell és a *Tunc; Nunquam*,” *Galaktika* 87.10, 53.
- “A tárgyasult pillanat / A Frozen Moment,” in *Németh Géza 1989. okt. 20 – dec. 3.* (a kiállítás katalógusa) [magyar és angol nyelvű változatban] (Kecskemét: Kecskeméti Képtár, 1989) 2–5.
- “Thomas Pynchon,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 254.
- “Arthur Ransome,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 414.
- “Terence Rattigan,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 437.
- “Simon Raven,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 443.
- “Herbert Read,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 453–454.
- “Peter Redgrove,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 488–489.
- “Dorothy Richardson,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 11 (“pragm – Rizz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 705.
- “Könyvek által a világ (a rovatban közös cikk Pass Lajossal),” *Könyvvilág* 38.4 (1993. április) 2.
- “John Updike,” in *Világirodalmi Lexikon*, vol. 16 (“U – Vidz”) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 153–155.
- “Rushdie a hídverés regényeit írja,” *Magyar Hírlap*, 1998. április 23., 11.
- “Bloom helyet keres magának (James Joyce, *Ulysses*),” *Népszabadság*, 1998. október 31., 35.
- “Hemingway Popsztár,” *Népszabadság*, 1999. július 24., 28.
- “Minden más helyén marad’: Asszociációk Ferencz Győző verseire (Elhangzott Kőműves István kiállításának megnyitóján a Lipótvárosi Galériában 2001. október 25-én),” *Népszabadság*, 2001. október 29., 16.
- Csáji Attila és Takács Ferenc), “Elhunyt Kepes György,” *Népszabadság*, 2002. január 4., 24.
- “Így megy ez: Kurt Vonnegut nyolcvanéves,” *Népszabadság*, 2002. november 12., 11.
- “Negatív ellenpont: válasz Diósi Lajos olvasói levelére (Kertész Imre és Auschwitz tárgyában),” *Népszabadság*, 2003. január 10., 12.
- “Mészöly Dezső születésnapjára,” *Népszabadság*, 2003. augusztus 27., 12.

- “Totális eklektika (Varga Lajos Márton interjúja Takács Ferencsel),” *Népszabadság*, 2004. május 29., 10.
- “Régi-új,” *Népszabadság*, 2004. június 3., “Könyvszemle” melléklet, iii.
- “Próza a pulton,” *Népszabadság*, 2005. június 2., “Könyvszemle” melléklet, iv.
- “Ma is Orwellhez fordulunk: Takács Ferenc irodalomtörténész az 1985 és a *Sötétség délben* íróiról, valamint a Nagy Könyvről – Tódor János interjúja,” *Fejér Megyei Hírlap*, 2005. december 7. (50.286) 7.

Recenziók

- “Sokszínű angol novellaantológia (*Pokolkő: Mai angol elbeszélők* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971)),” *Könyvvilág* 16.2 (1971. február) 14.
- “Kis csalódások tragédiái (Elizabeth Taylor, *Mrs Palfrey at the Clermont*),” *Nagyvilág* 17.9 (1972. szeptember) 1420–1421.
- “A *Times Literary Supplement* ír különszáma,” *Nagyvilág* 17.10 (1972. október) 1576–1579.
- “Regény – regényírókról (B. Malamud, *The Tenants*),” *Nagyvilág* 18.4 (1974. április) 631–632.
- “Bemutatjuk Philip Roth-ot,” *Könyvvilág* 18.12 (1973. december).
- “R. Macksey and E. Donato, *The Languages of Man and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*,” *Helikon* 19.2–3 (1973 [megj. 1974]) 428–430.
- “New York-i tündérmese (J. P. Donleavy, *A Fairy Tale of New York*),” *Nagyvilág* 19.10 (1974. október) 1583–1584.
- “*Cultural Hermeneutics*, 1973-as évfolyam,” *Helikon* 20.3–4 (1974 [megj. 1975]) 497–498.
- “C. C. O’Brien, *Writers and Politics*,” *Helikon* 21.2 (1975 [szám megj. 1976]) 294.
- “Örkény István, *Rózsakiállítás*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 52.3 (1978) 497.
- “Péter Esterházy, *Termelési-regény (kisseregény)*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 54.2 (1980) 314.
- “Kéry László, *A sötét láng prófétája: A regényíró D. H. Lawrence*,” *Filológiai Közöny* (Budapest: Akadémiai Kiadó), 26.2 (1980. április–május) 264–267.

- “Miklós Szentkuthy, *Prae*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 55.2 (Spring 1981) 355.
- “Péter Esterházy, *Függő*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 56.2 (Spring 1982) 377.
- “Ágnes Nemes Nagy, *Között*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 57.1 (Winter 1983) 141–142.
- “Péter Dobai, *Vadon*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 57.2 (Spring 1983) 324.
- “Könyvheti ‘MÉRLEG’ (***, *A szépség szíve*; Kerényi Károly, *Hermés a lélekvezető*; Tom Wolfe, *Festett malaszt*; Walter Benjamin, *Német emberek*),” *Könyvvilág* 29.5 (1984. május) 15.
- “József Balázs, *Az eltévedt tank*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 58.1 (Winter 1984) 137.
- “Dezső Tandori, *A feltételes megálló*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 58.2 (Spring 1984) 302–303.
- “A feltűnés iskolája (Gore Vidal, *Írók, gengszterek, professzorok*),” *Könyvvilág* 29.10 (1984. október) 8.
- “István Vas, *Ráérünk*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press), 58.3 (Summer 1984) 446–447.
- “***, *VIII. Henrik udvarában*,” *Könyvvilág* 29.11 (1984. november) 29.
- “Viccregény (Joseph Heller, *Gold a mennybe megy*),” *Könyvvilág* 29.12 (1984. december) 32.
- “No Hurry (Latest Collection of Poems by István Vas),” [angol nyelven] *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 25 (1984) 20–21.
- “Szép új Huxley? (H. Szász Annamária, *Aldous Huxley világa*; Aldous Huxley, *Divatok a szerelemben*),” *Könyvvilág* 30.1 (1985. január) 7.
- “Peter Petro, *Modern Satire: Four studies*, Mouton, 1982,” *Helikon* 30.1 (1984 [szám megj. 1985]) 89–90.
- “Mese Amerikáról (E. L. Doctorow, *Vöcsök-tó*),” *Könyvvilág* 30.5 (1985. május) 18.
- “A könyv és a Könyv (I. B. Singer, *A lublini mágus*),” *Könyvvilág* 30.7 (1985. július) 12.

- “Új ‘Mérleg’-könyvek (J. Didion, *Salvador*; T. W. Adorno, *Wagner*; L. Blum, *Emlékek az ‘Ügy’-ről*),” *Könyvvilág* 30.8 (1985. augusztus) 10.
- “Péter Esterházy, *Kis Magyar Pornográfia*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 59.2 (Spring 1985) 297.
- “Sándor Weöres, *Posta messziről*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 59.2 (Spring 1985) 298.
- “Ismerősünk: Eliot (T. S. Eliot, *Versek – Drámák – Macskák könyve*),” *Könyvvilág* 30.12 (1985. december) 12.
- “XX. századi angol drámák,” [T.F. névjeggyel] *Könyvvilág* 30.12 (1985. december) 41.
- “László Márton, *Nagy-budapesti rém-üldözés*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 59.3 (Summer 1985) 463.
- “Ágnes Nemes Nagy, *A hegyi költő*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 59.3 (Summer 1985) 464.
- “Ottó Orbán, *Szép nyári nap, a párkák szótlánul figyelnek*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 59.3 (Summer 1985) 464.
- “Marianna Birnbaum, *Miklós Radnóti*, München, 1983,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 88.5–6 (1984 [szám megj. 1986]) 749–752.
- “Sors és lektűr (I. Shaw, *Gazdag ember, szegény ember*),” *Könyvvilág* 31.2 (1986. február) 12.
- “Kortárs és eleven szellem (W. von Humboldt, *Válogatott írásai*),” *Könyvvilág* 31.3 (1986. március) 11.
- “Robert Graves, *Görög mítoszok*,” [T.F. névjeggyel] *Könyvvilág* 31.3 (1986. március) 28.
- “A termékeny félreértés (***, *Klasszikus angol költők*),” *Könyvvilág* 31.4 (1986. április) 2.
- “Miklós Mészöly, *Megbocsátás*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 60.1 (Winter 1986) 151.
- “János Pilinszky, *A mélypont ünnepe*,” [angol nyelven] *World Literature Today* (Norman, Okolahoma: The University of Oklahoma Press) 60.1 (Winter 1986) 151–152.
- “Virtuális regény (J. D. Salinger, *Magasabbra a tetőt, ácsok – Seymour: bemutatás*),” *Könyvvilág* 31.7 (1986. július) 7.

- “Az írófejedelem dicsősége (W. Somerset Maugham, *Ashenden, a hírszerző*),” *Könyvvilág* 31.9 (1986. szeptember) 7.
- “Miklós Mészöly, *Merre a csillag jár*,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 27 (1986) 106–107 [angol nyelven].
- “Népírtásregény és önpusztítás (Robert Drewe, *A gyilkos varjak*),” *Könyvvilág* 32.3 (1987. március) 10.
- “A szerelem üdvtana (D. H. Lawrence, *A szűz és a cigány*),” [(takács névjeggyel) *Könyvvilág* 32.3 (1987. március) 10.
- “Kultúripar és termékeny áthasonítás (G. Chaucer, *Canterbury Mesék*; J. Donne, *Negatív szerelem*),” *Könyvvilág* 32.4 (1987. április) 7.
- “Koldusmetafizika és tiszta írás (S. Beckett, *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*),” *Könyvvilág* 32.5 (1987. május) 36.
- “A politikus szent (M. K. Gandhi, *Önéletrajz, avagy Az igazsággal való próbálkozásom története*),” *Könyvvilág* 32.9 (1987. szeptember) 7.
- “Stílusbőrleszk (Joseph Heller, *Isten tudja*),” *Könyvvilág* 32.12 (1987. december) 21.
- “Amikor az élet írja a sci-fit... (F. Pohl, *Chernobyl*),” *Galaktika* 87.12, 40–41.
- “A dologtalanság művészete (F. Scott Fitzgerald, *Az éj szelíd trónján*),” *Könyvvilág* 33.2 (1988. február) 7.
- “A mocsári trach világító petéi (Jeremy Taylor, *Bolygófalók*),” *Galaktika* 88.3, 70–71.
- “A provincia új latinja (*Jelzőtűz az éjszakában: XX. századi ausztrál elbeszélők*),” *Könyvvilág* 33.3 (1988. március) 7.
- “Az esztétikai gonosz (V. Nabokov, *Lolita*),” *Élet és Irodalom* 32.13 (1988. március 25.) 11.
- “Tündérmese (J. Irving, *Garp szerint a világ*),” *Könyvvilág* 33.4 (1988. április) 7.
- “A teremtő komolytalanság (Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*),” *Könyvvilág* 33.5 (1988. május) 14.
- “Nyúl-apokalipszis (J. Updike, *Nyúlketrec*),” *Könyvvilág* 33.7 (1988. július) 7.
- “Komikus moralitásjáték (S. Bellow, *Késő bánat*),” *Könyvvilág* 33.8 (1988. augusztus) 13.
- “Kútbanéző (Staring Down the Well): Poems by Weöres Sándor,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 29 (1988) 90–91.
- “A fényes cáfolat (The Shining Disproof): Poems by Ottó Orbán,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 29 (1988) 91–92.
- “Kudarc és csoda (E. L. Doctorow, *A költők élete*),” *Könyvvilág* 34.3 (1999. március) 12.

- “Szevasztok! (K. Vonnegut, *A Titán szirénjei*),” *Galaktika* 89.4, 79.
- “Novellák és nem novellák (*Égtájak*, ’88–’89),” *Könyvvilág* 34.7 (1989. július) 6.
- “A vétek és a kiengesztelés (S. Rushdie, *Szégyen*),” *Könyvvilág* 34.7 (1989. július) 11.
- “Gyászjelentés (S. Sontag, *Halálkészlet*),” *Könyvvilág* 34.11 (1989. november) 6.
- “Áhítat és analízis (Beney Zsuzsa, *József Attila tanulmányok*),” *Kortárs* 33.12 (1989. december) 157–161.
- “Imre Madách, *The Tragedy of Man*, translated by George Szirtes,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 30 (1989) 80–81.
- “A történelem színpadán (Végel László, *Ábrahám kése*),” *Kortárs*, 34.2 (1990. február) 144–149.
- “Ferencz Győző, *Omlásveszély*,” *Kortárs* 34.3 (1990. március) 160–163.
- “Asszonydinasztia (Joan Chase, *A perzsa királynő országlása*),” *Könyvvilág* 35.4 (1990. április) 12.
- “Jósjelek a tudattalanból (D. M. Thomas, *A fehér hotel*),” *Könyvvilág* 35.5 (1990. május) 39.
- “Erdő, írás, halál (Kertész Imre, *Kaddis a meg nem született gyermekért*),” *Kortárs* 34.6 (1990. június) 153–155.
- “Egzisztencializmus és ‘egzisztencializmus’ (Albert Camus, *Sziszüphosz mítosza*),” *Könyvvilág* 35.6 (1990. július) 2.
- “Gépnarancs, régi sorbanállóknek (A. Burgess, *Gépnarancs*),” *Élet és Irodalom* 34.42 (1990. október 19.) 10.
- “Ennyi? (J. Heller, *Képzeltjáték el!*),” *Könyvvilág* 35.12 (1990. december) 18.
- “A körülmények és az érdem (Grendel Lajos, *Szakítások*),” *Kortárs* 35.1 (1991. január) 153–159.
- “A képzelet alapvetése (J. R. R. Tolkien, *A szilmarilok*),” *Könyvvilág* 36.2 (1991. február) 13.
- “A história és a mítosz (Szilágyi István, *Agancsbozót*),” *Kortárs* 35.1 (1991. március), 154–158
- “Neküia és nosztosz (Márai Sándor, *Vendéjáték Bolzanóban és Föld, föld!...*),” *Könyvvilág* 36.5 (1991. május) 3.
- “Szeretni Budapestet... (Szerb Antal, *Budapesti kalauz Marslakók számára*),” *Könyvvilág* 36.7 (1991. július) 11.
- “Minden családban nélkülözhetetlen! (E. Bombeck, *Édes rabszolgaság*),” *Könyvvilág* 36.9 (1991. szeptember) 6.
- “Vér, vers és arany (Gion Nándor, *Börtönről álmodom mostanában*),” *Kortárs* 36.2 (1992. február) 104–106.

- “Kései tisztelgés (James Joyce, *Finnegan ébredése*),” *Könyvvilág* 37.3 (1992. március) 7.
- “A teher és a pálma (Czesław Miłosz, *A rabul ejtett értelem*),” *Könyvvilág* 37.4 (1992. április) 7.
- “A végpusztulás életrevalósága (*Test és tükör: Mai angol elbeszélők*),” *Könyvvilág* 37.7 (1992. július) 3.
- “Shakespeare, kegy- és műtárgy (William Shakespeare összes művei),” *Könyvvilág* 38.1 (1993. január) 2.
- “Történelmi ufológia (Louis Charpentier, *A templomos lovagok titkai*),” *Könyvvilág* 38.1 (1993. január) 22.
- “A rögtönzött én (K. Johnstone, *IMPRO: Improvizáció és a színház*),” *Bal-kon* 2.1 (1994. január) 40.
- “Kétszeres tisztelgés (James Joyce, *Finnegan ébredése*, második kiadás),” *Könyvvilág* 39 [a címlapon tévesen: 38] 4. (1994. április) 17.
- “A befejezetlenség melankóliája (F. Scott Fitzgerald, *Az utolsó cézár / The Last Tycoon*),” *Magyar Hírlap*, 1995. január 14., Ahogy tetszik vi.
- “Vidám beszéd (R. Várkonyi Ágnes, *A tűzvész tanúi*),” *Liget* 8.12 (1995. december) 83–85.
- “Önarckép. brit színekben (Brian McFarlane, *An Autobiography of British Cinema* (Methuen, London, 1997)),” *Filmvilág* 41.4 (1998. április) 39.
- “Ami van (Forgách András, *Aki nincs*),” *Népszabadság*, 1999. október 22., 39.
- “Van, ami vers (Lator László *Versei és műfordításai*),” *Népszabadság*, 1999. december 4., 35.
- “Felfelé (Orbán Ottó, *Lakik a házunkban egy költő*),” *Népszabadság*, 2000. január 22., 31.
- “Breviárium Shakespeare-hívőknek (Maller Sándor (szerk), *Kétnyelvű Shakespeare-breviárium*),” *Népszabadság*, 2000. február 26., 31.
- “Mutatvány és csoda (Márai Sándor, *Szabadulás*),” *Népszabadság*, 2000. március 4., p. 31.
- “A kezelhetetlen múlt (Seamus Deane, *Nyughatatlan ír lelkek*),” *Népszabadság*, 2000. március 25., 36.
- “Magyarság ajándékba (Ugrin Aranka (szerk), *Ezer esztendő*),” *Népszabadság*, 2000. április 1., 31.
- “A költő ébresztése (Füzi László (szerk), *Búcsú barátaittól: Bakai István emlékezete*),” *Népszabadság*, 2000. április 29., 39.

- “Gyúanyag (Petri György *Válogatott Versei*),” *Népszabadság*, 2000. május 6., 37.
- “A költő jövője (Görömbei András (szerk), *Havon delelő szivárvány: In memoriam Nagy László*),” *Népszabadság*, 2000. május 27., 36.
- “Pólusok (Ágh István, *A képzelet emléke*),” *Népszabadság*, 2000. június 10., 35.
- “Törpe, kutya, csiga, hal, patkány (Volker Neuhaus, *Grass: Író a feledés ellen*),” *Népszabadság*, 2000. június 24., 37.
- “Jelkép és röhej (Kőrösi Zoltán, *Orrocskák (nagy-budapesti-szerelmes-regény)*),” *Népszabadság*, 2000. július 8., 31.
- “Gigaregény (Lawrence Norfolk, *A pápa rinocérosza*, Szentgyörgyi József fordítása), *Népszabadság*, 2000. július 29., 31.
- “Öröklét CD-n (Péter László (szerk), *Új Magyar Irodalmi Lexikon*),” *Népszabadság*, 2000. augusztus 12., 29.
- “Jákob lajtorjáján (James Joyce, *Dublini emberek*),” *Népszabadság*, 2000. augusztus 26., 31.
- “Se halász, se tó (*Oravecz Imre válogatott versei*),” *Népszabadság*, 2000. szeptember 16., 31.
- “Liliom és vadkan (Magyar Zoltán, *A liliomos herceg: Szent Imre a magyar kultúrtörténetben*),” *Népszabadság*, 2000. szeptember 30., 31.
- “Keletről nézvést (Keresztury Tibor, *Reményfutam: keleti kilátások*),” *Népszabadság*, 2000. október 21., 31.
- “Savonarola odelent, Délen (Tom Wolfe, *Talpig férfi*),” *Népszabadság*, 2000. november 11., 10.
- “Lóemberek (Csányi Vilmos – Makovecz Benjámin, *A kentaur természetrajza*),” *Népszabadság*, 2000. november 25., 30.
- “Palinódia? (Szilágyi István, *Kő hull apadó kútba*),” *Népszabadság*, 2000. december 2., 31.
- “Honfitársi kedvezménnyel (Goldziher Ignác, *A zsidóság lényege és fejlődése*),” *Népszabadság*, 2001. január 6., 30.
- “A kritika kora (Radnóti Sándor, *A piknik*),” *Népszabadság*, 2001. január 20., 29.
- “Aki pult mögé született (Rejtő Jenő, *Megyek Párizsba, ahol még sohasem haldokoltam*),” *Mozgó Világ* 27.2 (2001. február) 91–93.
- “Vers-e a világ? (Takáts Gyula, *Már Drangalag viszi*),” *Népszabadság*, 2001. február 17., 31.
- “Apai-anyai (Federico Andahazi-Kasnya, *A harmadik nővér*),” *Mozgó Világ* 27.3 (2001. március) 89–93.
- “Együtt, utoljára (Gerold László, *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918–2000)*),” *Népszabadság*, 2001. március 24., 31.

- “Angol dada: Monty Python repülő cirkusza (G. Chapman et al, *Monty Python repülő cirkusza / Se hang, se kép*, Szentgyörgyi József fordítása),” *Filmvilág* 44.4 (2001. április) 52.
- “Esszéigazság (Dolinszky Miklós, *A Mozart-úrhajó*),” *Népszabadság*, 2001. április 7., 10
- “Az utolsó udege (Szerdahelyi István 65 válogatott morfondírozása),” *Mozgó Világ* 27.4 (2001. április) 115–118.
- “Felülrni (Balassa Péter, *Törésfolyamatok*),” *Népszabadság*, 2001. május 5., 31.
- “Senkiföldjén (Végel László, *Exterritórium*),” *Mozgó Világ* 27.5 (2001. május) 95–97.
- “Túlélőben (Orbán Ottó, *Boreász sörénye*),” *Népszabadság*, 2001. május 26., 31.
- “Szárnyaszegett posztmodern? (Bán Zsófia, *Amerikáner*),” *Mozgó Világ* 27.6 (2001. június) 111–113.
- “A terjedelem és a nagyság (Szentkuthy Miklós, *Fájdalmak és titkok játéka*),” *Népszabadság*, 2001. június 16., 31.
- “Szó-tett (Petri György, *A szabadság hagyománya*),” *Népszabadság*, 2001. június 30., 32.
- “Antifukuyama (A. Vuillemin, *A diktátor avagy a megjátszott isten*),” *Mozgó Világ* 27.7 (2001. július) 95–97.
- “A megváltó mese (Szilágyi István, *Hollóidő*),” *Népszabadság*, 2001. július 21., 31.
- “‘De nem abba halunk bele...’ (Szerb Antal, *Naplójegyzetek 1919–1943*),” *Mozgó Világ* 27.8 (2001. augusztus) 108–110.
- “Varázsjelek (Schein Gábor, *Üveghal*),” *Népszabadság*, 2001. augusztus 25., 31.
- “Párhuzamok és áthallások (Poszler György, *Ezredvégi palackposta*),” *Népszabadság*, 2001. szeptember 1., 33.
- “A kassági parabola (Aczél Géza, *Kassák Lajos; Pomogáts Béla (szerk.), A világnak agyara van: In memoriam Kassák Lajos*),” *Mozgó Világ* 27.9 (2001. szeptember) 88–93.
- “A város emlékezete (Fried Ilona, *Emlékek városa Fiume*),” *Népszabadság*, 2001. szeptember 29., 33.
- “Új-Pecsovicsiában (Spiró György, *A jégmadár*),” *Mozgó Világ* 27.10 (2001. október) 102–105.
- “Fiaskóból siker (Moldova György, *A sárkány fogai*),” *Népszabadság*, 2001. október 13., 29.
- “Sanyarú bukolika (Bächer Iván, *Az elhagyott falu*),” *Mozgó Világ* 27.11 (2001. november) 112–114.

- “Az írás lehetetlensége (Kertész Imre, *A száműzött nyelv*),” *Népszabadság*, 2001. november 17., 31.
- “Író, asszony, ember (Bodnár György, *Kaffka Margit*),” *Népszabadság*, 2001. november 24., 32.
- “Ki ölte meg Kennedyt? (Paul Aron, *Megoldatlan rejtélyek az amerikai történelemben*),” *Népszabadság*, 2001. december 7., 15.
- “‘Nagy a kaszabolás’ (Tarján Tamás (szerk.), *Kopaszok és hajasok világ-harca: In memoriam Nagy Lajos*),” *Mozgó Világ* 27.12 (2001. december) 103–107.
- “Válopör tanúja (Komlós Aladár, *Magyar-zsidó szellemtörténet a reformkortól a holocaustig*),” *Népszabadság*, 2002. január 12., 29.
- “Máris emlékezőben (Lengyel Balázs, *Ki találkozik önmagával?*),” *Népszabadság*, 2002. január 26., 33.
- “Halálhír (Zsuzsanna Ozsváth, *In the Footsteps of Orpheus: The Life and Times of Miklós Radnóti*),” *Mozgó Világ* 28.2 (2002. február) 107–111.
- “Rendezett kötet (Horkay Hörcher Ferenc, *Préda*),” *Népszabadság*, 2002. február 16., 33.
- “Országok és keresztfák” (Arthur Griffith, *Magyarország feltámadása*),” *Mozgó Világ* 28.3 (2002. március) 107–110.
- “Leépíteni (Orbán János Dénes, *Anna egy pesti bárban*),” *Népszabadság*, 2002. március 23., 33.
- “Madárijesztő (Günter Grass, *Kutyaévek*),” *Mozgó Világ* 28.4 (2002. április) 115–118.
- “Történetvadászat (Lawrence Norfolk, *Vadkan képében*),” *Népszabadság*, 2002. április 18., “Könyvfesztivál” melléklet, ii.
- “The Unbought Grace: Literature and Publishing Under Socialism (Bart István, *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*),” *The Hungarian Quarterly* 43 (Spring 2002) 75–78.
- “Öröm (Závada Pál, *Milota*),” *Népszabadság*, 2002. április 31., 31.
- “Csapda és szabadulás (Berkés Erzsébet, *Galgóczi Erzsébet*),” *Mozgó Világ* 28.5 (2002. május) 117–120.
- “Minimál (Háy János, *Kotródom el*),” *Népszabadság*, 2002. május 25., 31.
- “Romlás (Rakovszky Zsuzsa, *A kígyó árnyéka*),” *Népszabadság*, 2002. június 1., 31.
- “Valami búzlik (Eörsi István, *Ismerős úr a csúszdán*),” *Népszabadság*, 2002. június 8., 9.
- “A dicső ész (Georg Klein, *Vak akarat és önző gén*),” *Mozgó Világ* 28.6 (2002. június) 115–118.

- “Metafizikai magánügy (Oravecz Imre, *A megfelelő nap*),” *Népszabadság*, 2002. július 6., 31.
- “Másvilágteremtés (Dragomán György, *A pusztítás könyve*),” *Mozgó Világ* 28.7 (2002. július) 100–102.
- “Az öröklét színeváltozása (Vasy Géza, *Kormos István*),” *Népszabadság*, 2002. július 27., 31.
- “A szabadság alkusza (Kertész Péter, *A Komlós*),” *Népszabadság*, 2002. július 30., 9.
- “Szerepjáték (Dobai Péter, *Versek egy elnémult klavírra*),” *Népszabadság*, 2002. augusztus 10., 29.
- “Mesebeszéd (Salamon Pál, *A Sorel ház*),” *Mozgó Világ* 28.8 (2002. augusztus) 113–115.
- “Leiratkozás (Szervác József, *Végnapjaim története és más egyéb furcsalmak*),” *Mozgó Világ* 28.9 (2002. szeptember) 116–119.
- “Mélyvíz-iszony (Nádasdy Ádám, *A rend, amit csinállok*),” *Népszabadság*, 2002. szeptember 14., 29.
- “Középen és északon (Tőzsér Árpád, *Mintha erdei állat volna és angyal*),” *Népszabadság*, 2002. szeptember 28., 31.
- “A jelentés jelentése (Esterházy Péter, *Javított kiadás*),” *Mozgó Világ* 28.10 (2002. október) 107–110.
- “Az írás rendje (Kőrösi Zoltán, *Télidő*),” *Népszabadság*, 2002. október 19., 29.
- “A jeruzsálemi kutya (Szabó Magda, *Für Elise*),” *Népszabadság*, 2002. október 26., 38.
- “Nem pusztá színház (Kállay Géza, *Nem pusztá kép*),” *Liget* 15.11 (2002. november) 75–79.
- “Ebenguba (Winkler Róbert, *Kutyaszorító*),” *Mozgó Világ* 28.11 (2002. november) 124–128.
- “Sine (Dušan Šimko, *Esterházy lakája*),” *Mozgó Világ* 28.12 (2002. december) 111–115.
- “Reálisan (Sarbu Aladár, *A tűnődés vége*),” *Népszabadság*, 2002. december 14., 29.
- “Mózsi a vérzivatarban (Wass Albert, *Elvásik a veres csillag*),” *Népszabadság*, 2002. december 31., 29.
- “Hő vér (Orbán Ottó: *Az évnek rémjáró szaka*),” *Népszabadság*, 2003. január 18., 29.
- “A mi könyvünk? (Alföldy – Bakos – Hámori – Kiss, *“Haza a magasban” I–II*),” *Népszabadság*, 2003. január 25., 35.
- “Hamiskártyás történelem (Gion Nándor, *Aranyat talált*),” *Népszabadság*, 2003. február 22., 33.

- “Talányok könyve (Krasznahorkai László, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*),” *Népszabadság*, 2003. március 1., 33.
- “Hórukk és lumpenbohémia (Tódor János, *Szkander*),” *Mozgó Világ* 29.3 (2003. március) 118–121.
- “Lemondó nyilatkozat (Szirák Péter, *Kertész Imre*),” *Népszabadság*, 2003. március 29., 33.
- “Buddhista kozákok (Hetényi Zsuzsa (szerk), *Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig*),” *Mozgó Világ* 29.4 (2003. április) 110–113.
- “Váltott hangon (Bertók László, *Valahol, valami*),” *Népszabadság*, 2003. április 12., 31.
- “Gondold meg, és... (Aczél Géza, *(ablak)(szakács)*),” *Népszabadság*, 2003. május 10., 11.
- “Sorsvetés (Gergely Ágnes, *Őrizetlenek*),” *Mozgó Világ* 29.5 (2003. május) 113–115.
- “Új rend (Ferencz Győző (szerk.), *A magyar költészet antológiája*),” *Népszabadság*, 2003. június 7., 8.
- “Filioque, avagy Apámuram, a Szentlélek (Umberto Eco, *Baudolino*),” *Mozgó Világ* 29.6 (2003. június) 116–119.
- “Lelet (Végel László, *Parainézis*),” *Népszabadság*, 2003. június 14., 11.
- “Cakó vagy eszterág? (Nádasdy Ádám, *Ízlések és szabályok*),” *Mozgó Világ* 29.7 (2003. július) 117–122.
- “Magatartásból elégséges (Gerlóczy Márton, *Igazolt hiányzás*),” *Mozgó Világ* 29.8 (2003. augusztus) 115–118.
- “Felfelé (Orbán Ottó, *Lakik a házunkban egy költő*),” in *Ostromgyűrűben: In Memoriam Orbán Ottó*, szerk. Lator László (Budapest: Nap Kiadó, 2003), 308–310. [Másodközlés. Először megjelent, rövidebb változatban: *Népszabadság*, 2000. január 22., 31.]
- “Túlélőben (Orbán Ottó, *Boreász sörénye*),” in *Ostromgyűrűben: In Memoriam Orbán Ottó*, szerk. Lator László (Budapest: Nap Kiadó, 2003), 310–311 [Másodközlés. Először megjelent, rövidebb változatban: *Népszabadság*, 2001. május 26., 31].
- “-né (Vámos Miklós, *Sánta kutya*),” *Népszabadság*, 2003. szeptember 6., 11.
- “Hézag (Flann O’Brien, *A harmadik rendőr*),” *Mozgó Világ* 29.9 (2003. szeptember) 111–114.
- “... és a többiek (Székely György, *Lángözön: Shakespeare kora és kortársai*),” *Népszabadság*, 2003. szeptember 27., 13.
- “Tuturológia (Radnóti Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák*),” *Népszabadság*, 2003. október 11., “Hétvége” melléklet, 11.

- “‘Otthon kell maradni’ (Márai Sándor, *Írók, költők, irodalom*),” *Mozgó Világ* 29.10 (2003. október) 112–125.
- “Uliks (Majoros Sándor, *Meghalni Vukovárnál*),” *Mozgó Világ* 29.11 (2003. november) 134–136.
- “Alibi (Eörsi István, *Zárt térben*),” *Népszabadság*, 2003. november 22., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A bibliográfus dicsősége (Mészáros Tibor, *Márai Sándor bibliográfiája*),” *Népszabadság*, 2003. december 9., 13.
- “Orwell-honosítás (Nóvé Béla, *Orwell-olvasó*),” *Mozgó Világ* 29.12 (2003. december) 127–131.
- “‘Ha anyu meghal...’ (Moldova György, *A tékozló koldus: Riport az egészségügyről*),” *Népszabadság*, 2004. január 6., 13.
- “Hová is? (Várady Szabolcs, *A rejtett kijárat*),” *Népszabadság*, 2004. január 10., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Csonk, csat, test, korona,” [Részlet újraközlése. Eredetileg megjelent: *Mozgó Világ* 28.1 (2002. január) 5–9.] *Mozgó Világ* 30.1 (2004. január) 215–216.
- “‘De nem abba halunk bele...’ (Szerb Antal, *Naplójegyzetek 1919–1943*),” [Részlet újraközlése. Eredetileg megjelent: *Mozgó Világ* 27.8 (2001. augusztus) 108–110.] *Mozgó Világ* 30.1 (2004. január) 240–241.
- “Angolok itt (Csaplár Vilmos, *Vadregény*),” *Népszabadság*, 2004. február 14., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Egy önarckép ízlésformája (Váncsa István *szakácskönyve*),” *Mozgó Világ* 30.3 (2004. március) 125–128.
- “Kisebbségi könyvvitel (Fónod Zoltán, *Számvetés*),” *Népszabadság*, 2004. március 20., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A Herbert-szindróma (Karinthy Márton, *Ördöggörcs*; Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona, *Burokban születtem*),” *Mozgó Világ* 30.4 (2004. április) 109–112.
- “Timor mortis (Nádas Péter, *Saját halál*),” *Népszabadság*, 2004. április 17., “Könyvszemle” melléklet különkiadása, iii.
- “A széljárás ellenében (Tőzsér Árpád, *Milétoszi kumisz*),” *Népszabadság*, 2004. május 8., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Örömelv (Vadász Géza, *A legfőbb tudomány*),” *Mozgó Világ* 30.5 (2004. május) 116–118.
- “Európába(n)? (Konrád György, *A közép tágulása: Gondolkodás Európáról*),” *Népszabadság*, 2004. május 22., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Ifjúságunk (Gergely Ágnes – Fenákel Judit, *Hajtogató*),” *Népszabadság*, 2004. június 12., “Hétvége” melléklet, 11.

- “Vasgárdisták színeváltozása (Émile M. Cioran, *Kalandozások*; Mircea Eliade, *Kovácsok és alkimisták*; Norman Manea, *Bohócokról – A diktátor és a művész*),” *Mozgó Világ* 30.6 (2004. június), 123–126.
- “A való színe (Békés Pál, *A bűntárs*),” *Mozgó Világ* 30.7 (2004. július) 106–109.
- “Mintaszerző (Umberto Eco, *La Mancha és Bábel között*),” *Mozgó Világ* 30.8 (2004. augusztus) 111–114.
- “Tértivevény (Jánosy István, *Ősszegyűjtött versek*),” *Népszabadság*, 2004. augusztus 21., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Chère Mme Martha de Sévigné (Széchenyi Ágnes (szerk.), *Menedékház: Sárközi Márta emlékkönyv*),” *Mozgó Világ* 30.9 (2004. szeptember) 115–117.
- “Működésben (Nagy Boglárka (szerk.), *Séta, évgyűrűkkel: Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezése*),” *Népszabadság*, 2004. október 2., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Szerintünk (Závada Pál, *A fényképész öröksége*),” *Népszabadság*, 2004. november 6., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Mesebeszéd (Podmaniczky Szilárd, *Időntúli hétméteres*),” *Mozgó Világ* 30.11 (2004. november) 104–106.
- “Szóról szóra (Konrád György, *Az író és a város*),” *Népszabadság*, 2004. december 11., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Életmű, egy csapásra (Can Togay, *Fénykutya és vonat*),” *Mozgó Világ* 30.12 (2004. december) 125–128.
- “dim-bum-bum (Szilágyi Ákos, *Kuszi-Muszi-Alamuszi*),” *Népszabadság*, 2005. január 8., “Hétvége” melléklet, 12.
- “Lásd be, Uram... (*Rejtély és ráció: Nemes Nagy Ágnes verskéziratai és rajzai*),” *Népszabadság*, 2005. január 29., “Hétvége” melléklet, 13.
- “Pótvizsga (Lázár Ervin, *Szegény Dzsoni és Árnika*),” *Népszabadság*, 2005. február 5., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Szenvedélyek, szenvedések (Rubin Szilárd, *Csirkejáték*),” *Mozgó Világ* 31.3 (2005. március) 111–114.
- “Életre, halálra (Zsuzsanna Ozsváth, *Orpheus nyomában*),” *Népszabadság*, 2005. március 12., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A feldolgozás melankóliája (Art Spiegelman, *Maus*),” *Mozgó Világ* 31.4 (2005. április) 133–135.
- “Talány és értelem (Bókay Antal, *József Attila poétikái*),” *Népszabadság*, 2005. április 16., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Anakróniában (Spiró György, *Fogság*),” *Mozgó Világ* 31.5 (2005. május) 115–118.

- “Egy gyomorba... (Cserna-Szabó András, *Levin körút*),” *Népszabadság*, 2005. május 14., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Lelet (Végel László, *Parainézis*),” in *Végel-Symposion: Végel László műveiről*, szerk. Virág Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005) [Másodközlés. Először megjelent: *Népszabadság*, 2003. június 14., 11] 95–97.
- “Senkiföldjén (Végel László, *Extrerritórium*),” in *Végel-Symposion: Végel László műveiről*, szerk. Virág Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005) [Másodközlés. Először megjelent: *Mozgó Világ* 27.5 (2001. május) 95–97] 113–117.
- “A történelem színpadán (Végel László, *Ábrahám kése*),” in *Végel-Symposion: Végel László műveiről*, szerk. Virág Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005) [Másodközlés. Először megjelent: *Kortárs* 34.2 (1990. február) 144–149] 113–117.
- “Semmi az egész (Grendel Lajos, *Mátyás király New Hontban*),” *Mozgó Világ* 31.6 (2005. június) 122–125.
- “Kalandozó (Marsall László, *Holnapután?*),” *Népszabadság*, 2005. június 11., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Regénytalány (Nemes Nagy Ágnes, *Az öt fenyő*),” *Népszabadság*, 2005. július 16., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az emlék műve (Rakovszky Zsuzsa, *A hullócsillag éve*),” *Mozgó Világ* 31. 7 (2005. július) 119–122.
- “Fekete mágia (Dragomán György, *A fehér király*),” *Mozgó Világ* 31.8 (2005. augusztus) 117–120.
- “Erósról, csapongva (Balázs Attila, *Vágyak gyűjteménye*),” *Népszabadság*, 2005. augusztus 19., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Kísért a múlt (Huszár Tibor, *Találkozások: Beszélgetések a két világ-háború közötti magyar szellemi-politikai mozgalmakról*),” *Népszabadság*, 2005. augusztus 27., “Hétvége” melléklet, 13.
- “Az írófejedelem távlatos tekintetű mellszobra (Turcsány Péter (szerk.), *Isten kenyere – Wass Albert utóélete*),” *Mozgó Világ* 31.9 (2005. szeptember) 111–113.
- “Mindenség-mérleg? (Bodnár György, *Juhász Ferenc*),” *Népszabadság*, 2005. október 1., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az Én és a regény (Milan Kundera, *A függöny*),” *Mozgó Világ* 31.10 (2005. október) 114–117.
- “Valljalak, tagadjalak...” (Wolfhart Pannenberg, *Rendszeres teológia*, vol. 1),” *Népszabadság*, 2005. október 29., 11.
- “Kívül-belül (Bollobás Enikő, *Az amerikai irodalom története*),” *Népszabadság*, 2005. november 5., “Hétvége” melléklet, 11.

- “Test-világ (Nádas Péter, *Párhuzamos történetek*),” *Mozgó Világ* 31.11 (2005. november) 105–108.
- “Líra, nagyban (Bertók László, *Platón benéz az ablakon*),” *Népszabadság*, 2005. december 10., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Mese van (Az árnyék: Hans Christian Andersen meséi – Günther Grass szemével),” *Mozgó Világ* 31.12 (2005. december) 105–107.
- “Toronty (Stephen Greenblatt, *Géniusz földi pályán – Shakespeare mód-szere*),” *Népszabadság*, 2006. január 28., “Hétvége” melléklet, 12.
- “Államhajó és nemzettest (Kövecses Zoltán, *A metafora*),” *Népszabadság*, 2006. február 4., “Hétvége” melléklet, 11.
- “...mert annyit érek én...” (Ferencz Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*),” *Mozgó Világ* 32.2 (2006. február) 105–108.
- “Közelebb a szóhoz (George Steiner, *Bábel után*),” *Mozgó Világ* 32.3 (2006. március) 121–125.
- “Szorítja, nyomja, összefogja... (Prágai Tamás (szerk.), *Mint gondolatjel, vízszintes a tested*: Tanulmányok József Attiláról),” *Népszabadság*, 2006. március 11., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Váltófutás megváltásért (Egressy Zoltán, *Portugál: Nyolc dráma*),” *Mozgó Világ* 32.4 (2006. április) 115–118.
- “Életregény (Kertész Imre, *K. dosszié*),” *Népszabadság*, 2006. április 15., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Ha száz, legyen százkető (Francia, brit és olasz dekameron),” *Könyvjelző* (2006. május) 62–63.
- “Mindenhol Oroszország (L. Ulickaja, *Vidám temetés*),” *Mozgó Világ* 32.5 (2006. május) 114–117.
- “Egy életünk... (Háy János, *Házasságon innen és túl*),” *Népszabadság*, 2006. május 13., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Kötelező megálló (Tandori Dezső, *Válogatott versek*),” *Népszabadság*, 2006. június 10., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Más-kép (Szirtes András, *Vándorszem*),” *Mozgó Világ* 32.6 (2006. június) 115–117.
- “Mű-terem (Lator László, *A tér, a tárgyak*),” *Mozgó Világ* 32.7 (2006. július) 33–35.
- “Nincs kibúvó (Gergely Ágnes, *Útérintő: Összegyűjtött versek*),” *Népszabadság*, 2006. július 15., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Dalol (sie singt) a múlt... (Dalos György, *A körülmetélés – A nagy buli*),” *Mozgó Világ* 32.8 (2006. augusztus) 111–114.
- “Előzmény, utólag (Mihancsik Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földem: Beszélgetés Nádas Péterrel*),” *Népszabadság*, 2006. augusztus 19., “Hétvége” melléklet, 11.

- “Kritika és áhítat (Fűzfa Balázs: “...Sem azé, aki fut”: Ottlik Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében),” *Népszabadság*, 2006. augusztus 26., “Hétvége” melléklet, 12.
- “A magunk vére (Jorge Semprún, *Húsz év, egy nap*),” *Mozgó Világ* 32.9 (2006. szeptember) 112–115.
- “A modernitás védjegyei (Halász László, *Az elképzelt valóra válása*),” *Népszabadság*, 2006. szeptember 23., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Budapest kövei (Bob Dent, *Budapest 1956 – A dráma színterei*),” *Mozgó Világ* 32.10 (2006. október) 48–51.
- “Szép(p)Róza (Parti Nagy Lajos, *A fagyott kutya lába*),” *Népszabadság*, 2006. november 11., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Népszava (Moldova György, *Kádár János*),” *Mozgó Világ* 32.11 (2006. november) 117–120.
- “Hasbeszélők (Mesterházi Márton, *Ír ember ír színpadon*),” *Mozgó Világ* 32.12 (2006. december) 116–119.
- “Eltűnt idő (Závada Pál, *Kulákprés*),” *Népszabadság*, 2006. december 16., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Kötelező (Alexa Károly, *Életünk és irodalmunk*),” *Népszabadság*, 2007. február 3., “Hétvége” melléklet, 15.
- “Sorsminták (Békés Pál, *Csikágó*),” *Mozgó Világ* 33.2 (2007. február) 95–97.
- “Férges a Teremtés (Esterházy Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*),” *Népszabadság*, 2007. március 10., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A könny összege (Anonyma, *Egy nő Berlinben: Naplójegyzetek 1945. április 20-tól június 22-ig*),” *Mozgó Világ* 33.3 (2007. március) 107–109.
- “A nemlét ragyogása’ (Szabó T. Anna, *Elhagy*),” *Mozgó Világ* 33.4 (2007. április) 111–114.
- “Biopoéma (Aczél Géza, *(vissza)galopp*),” *Népszabadság*, 2007. április 14., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az élet szava (Domokos Mátyás, *Az olvasó fényűzése I–III*),” *Népszabadság*, 2007. május 12., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Magándekameron (Ficsku Pál, *Gyerekgár*),” *Mozgó Világ* 33.5 (2007. május) 99–101.
- “Test-világ (Nádas Péter, *Párhuzamos történetek*),” in *Testre szabott halál: Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. Rácz I. Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007) [Másodközlés. Először: *Mozgó Világ* 31.11 (2005. november) 105–108] 296–302.

- “Hűséggel, tapintattal (Reményi József Tamás, *Zsurnál*),” *Népszabadság*, 2007. június 9., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Egy fejlődésregény vége (V. Pelevin, *A Sárga Nyíl és Számok*),” *Mozgó Világ* 33.6 (2007. június) 97–100.
- “Roncstérkép (Tóth Krisztina, *Vonalkód*),” *Mozgó Világ* 33.7 (2007. július) 101–103.
- “A költő és az ember (Lator László és Vincze Ferenc (szerk.), *Orbán Ottó*),” *Népszabadság*, 2007. július 14., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Nosztalgia – fonákjáról (Madarász Imre, *Antiretró*),” *Népszabadság*, 2007. július 28., “Hétvége/Könyvszemle” melléklet, 11.
- “A szabadságolt diktátor (Standeisky Éva, *Kassák, az ember és a közszereplő*),” *Mozgó Világ* 33.8 (2007. augusztus) 108–111.
- “A Csirkefej-effektus (Háy János, *A gyerek*),” *Népszabadság*, 2007. augusztus 18., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Maghéj (Günther Grass, *Hagymahántás közben*),” *Mozgó Világ* 33.9 (2007. szeptember) 116–119.
- “Borotvaélen (Juhász Ferenc, *Halandóság-mámor*),” *Népszabadság*, 2007. szeptember 22., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Diákcsinny (Bán Zsófia, *Esti iskola (olvasókönyv felnőtteknek)*),” *Mozgó Világ* 33.10 (2007. október) 117–120.
- “Portnoy Szocreáliában (Vámos Miklós, *Utazások Erotikában*),” *Népszabadság*, 2007. november 3., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Változatok a kimondhatatlanra (Toni Morrison, *Nagyonkék és A Kedves*),” *Mozgó Világ* 33.11 (2007. november) 109–112.
- “Elemében (Parti Nagy Lajos–Banga Ferenc, *A vak murmutér*),” *Népszabadság*, 2007. november 24., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Úgy van jól (Lator László, *Az egyetlen lehetőség*),” *Népszabadság*, 2007. december 8., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Mérséktelen égöv (Majoros Sándor, *Emberrel esik meg*),” *Mozgó Világ* 33.12 (2007. december) 124–126.
- “Újrahasznosítás (Békés Pál, *Semmi baj*),” *Népszabadság*, 2008. február 2., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az írás csodája (Vida Gábor, *Nem szabad és nem királyi*),” *Mozgó Világ* 34.2 (2008. február) 109–111.
- “Tárcanapló (Báthori Csaba, *Haluc Áron dolgozatai*),” *Revizor* (www.revizoronline.com), 2008. március 5.
- “Mihaszna (Dona Magdolna, *Ki kicsoda a magyar irodalomban?*),” *Népszabadság*, 2008. március 8., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Árnyékbolygó (Salman Rushdie, *Sálímár a bohóc*),” *Mozgó Világ* 34.3 (2008. március) 112–115.

- “Csaljátékos (Háy János, *Meleg kilincs: Versek, 1976–2003*),” *Népszabadság*, 2008. április 12., “Hétvége” melléklet, 9.
- “Távolnok: közelnök (Tandori Dezső, *A komplett Tandori – komplett eZ?*),” *Mozgó Világ* 34.4 (2008. április) 124–127.
- “Anyaszomorító (Esterházy Péter, *Semmi művészet*),” *Kultúra.hu* (<http://kultura.hu>), 2008. április 14.
- “Sok sor (Jónás Tamás, *Önkéntes vak*),” *Népszabadság*, 2008. május 10., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Ingajárat (Sárközi Máttyás, *Vízszintes zuhanás*),” *Revizor* (www.revizoronline.com), 2008. május 15.
- “A szomszéd kertje (Gabriela Adameşteanu, *A találkozás*. Csiki László fordítása.; Filip Florian, *Kisujjak*. Karácsonyi Zsolt fordítása.),” *Mozgó Világ* 34.5 (2008. május) 93–96.
- “Mesélő (Méhes Károly, *Hollander Emőke meztelenül*),” *Revizor* (www.revizoronline.com), 2008. június 1.
- “Az unalmas olvasás (Vámos Miklós, *Írók egymás között*),” *Népszabadság*, 2008. június 7., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Egy dilettáns élet (Italo Svevo, *Zeno tudata*),” *Mozgó Világ* 34.6 (2008. június) 103–106.
- “Ketrencnyitogató (Józsa Márta, *Amíg a nagymami megkerül*),” *Kultúra.hu* (<http://kultura.hu>), 2008. június 27.
- “Hibridisztán (Závada Pál, *Idegen testünk*),” *Mozgó Világ* 34.7 (2008. július) 112–115.
- “Százegyedszer is (Nádasdy Ádám, *Prédikál és szónokol*),” *Népszabadság*, 2008. július 19., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Grădina vecinului,” *Observator Cultural* 9.175 (433) (23–30 iulie 2008) 10. [Újrafordítás román nyelven. Farkas Jenő fordításában: “A szomszéd kertje (Gabriela Adameşteanu, *A találkozás*. Csiki László fordítása.; Filip Florian, *Kisujjak*. Karácsonyi Zsolt fordítása.),” *Mozgó Világ* 34.5 (2008. május) 93–96].
- “Voltam (Ferdinandy György, *Csak egy nap a világ*),” *Népszabadság*, 2008. augusztus 23., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Szétesőben (Dubravka Ugrešić, *A fájdalom minisztériuma*),” *Mozgó Világ* 34.9 (2008. szeptember) 58–60.
- “Ragad (G. István László, *Homokfűga*),” *Népszabadság*, 2008. október 4., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Regényféle (Zsolt Béla, *Kínos ügy*),” *Mozgó Világ* 34.10 (2008. október) 108–111.
- “Odaát (Cserna-Szabó András, *Puszibolt*),” *Népszabadság*, 2008. november 8., “Hétvége” melléklet, 11.

- “Ben trovato (Huszár Tibor, *Bibó estéje*),” *Mozgó Világ* 34.11 (2008. november) 100–103.
- “Pretextus, paratextus, textus (Doris Lessing, *Az arany jegyzetfüzet*),” *Mozgó Világ* 34.12 (2008. december) 114–118.
- “Szembenézés (Takács Zsuzsa, *Jaj a győzteseknek!*),” *Népszabadság*, 2008. december 13., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Egyensúlyban (N. Horváth Béla, *A líra logikája – József Attila*),” *Népszabadság*, 2009. február 7., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az irány meztelen (Bezeczky Gábor, *Irodalomtörténet a senkiföldjén*),” *Mozgó Világ* 35.2 (2009. február) 116–119.
- “Világregény a félműltből (Thomas Pynchon, *Súlyszivárvány*),” *Népszabadság*, 2009. február 28., “Hétvége/Könyvszemle” melléklet, 11.
- “Igazi műterem (Váli Dezső, *deske.hu – Levelek Le Meux-be*),” *Mozgó Világ* 35.3 (2009. március) 112–115.
- “Vindikáció (Fogarassy Miklós, „*Még nem kelt fel a nap*” – Mészöly Miklós *Elégiája*),” *Népszabadság*, 2009. március 14., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A szabadulóművész (György Péter–Radnóti Sándor (szerk.), *A más-ként-gondolkodó – Tamás Gáspár Miklós 60.*),” *Mozgó Világ* 35.4 (2009. április) 106–108.
- “Különfélék (Háy János, *Egyemáshoz tartozók*),” *Népszabadság*, 2009. április 18., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az anatómus (Tolnai Ottó: *Grenadírmars*),” *Mozgó Világ* 35.5 (2009. május) 121–124.
- “Erkölcsei mesék (Bitó László, *Áldott vagy, Káin*),” *Népszabadság*, 2009. május 16., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Csodák ideje (Kemény István, *Kedves ismeretlen*),” *Népszabadság*, 2009. június 13., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A látvány és a kép (Péterfy Gergely, *Halál Budán*),” *Mozgó Világ* 35.6 (2009. június) 106–109.
- “Semmi sem olyan (Kőrösi Imre, *Ez az egész és más versek*),” *Mozgó Világ* 35.7 (2009. július) 116–119.
- “Sodrásban, örvényben (Tóth Krisztina, *Magas labda*),” *Népszabadság*, 2009. július 18., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Minden összeesküvés, így vagy úgy...’ (Thomas Pynchon, *Súlyszivárvány*),” *Mozgó Világ* 35.8 (2009. augusztus) 109–112.
- “Kis történetek – nagy kérdések (Bíró-Balogh Tamás, *Tollvonások*),” *Népszabadság*, 2009. augusztus 22., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A vallomás mestersége (Tóth Krisztina, *Magas labda*),” *Mozgó Világ* 35.9 (2009. szeptember) 112–115.

- “A szellem patinája (Kelevéz Ágnes és Szilágyi Judit (szerk.), *Nyugatképeskönyv*),” *Népszabadság*, 2009. szeptember 26., “Hétvége/Könyvszemle” melléklet, 11.
- “Magyar börsleszk (Kácsor Zsolt, *István király blogja*),” *Népszabadság*, 2009. október 3., “Hétvége” melléklet, 11.
- “A teória tehene (Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”),” *Népszabadság*, 2009. november 7., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Nagyban (Darvasi László, *Virágzabálók*),” *Mozgó Világ* 35.11 (2009. november) 104–107.
- “Csenderes és apeiron (Tőzsér Árpád, *Csatavirág (Létdalok)*),” *Népszabadság*, 2009. december 12., “Hétvége” melléklet, 11.
- “Az Édentől nyugatra (Ingo Schulze, *Adam és Evelyn*),” *Népszabadság*, 2010. január 30., “Hétvége – Könyvszemle” melléklet, 12.
- “Örök félidő (Mező Ferenc, *Sör és hamu*),” *Mozgó Világ* 36.3 (2010. március) 109–111.
- “Nyomaink nyomában (T. Brook, *Vermeer kalapja*; E. J. Larson, *Az evolúció*),” *Népszabadság*, 2010. március 27., “Hétvége/Könyvszemle” melléklet, 13.
- “Isten neki (José Rodrigues dos Santos, *Az isteni formula*),” *Népszabadság*, 2010. április 30., “Hétvége/Könyvszemle” melléklet, 13.
- “Dingidungi? Undi Dundi? (Lewis Carroll, *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*; Lewis Carroll, *Alice Csodaországban – Alice Tükörországban*),” *Mozgó Világ* 36.5 (2010. május) 103–105.
- “Életszag (Ámosz Oz, *Rímek életre, halálra*),” *Népszabadság*, 2010. május 22., Kultúra–Könyvszemle, 18.
- “Ünneplés módozatokkal (Agárdi Péter, József Attila, *a közös ihlet – Egy irodalmi centenárium tükre és anatómiája*),” *Mozgó Világ* 36.6 (2010. június) 104–107.
- “Reálisan (Sarbu Aladár, *A tűnődés vége*),” in *A tűnődések valósága – The Reality of Ruminations. Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára – Writings for Aladár Sarbu on his 70th Birthday*, szerk. Borbély Judit és Czigányik Zsolt (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 2010) [Másodközlés hosszabb szövegváltozatban. Eredetileg: *Népszabadság*, 2002. december 14., 29] 37–39.
- “Erkölcsei mesék (Bitó László, *Áldott vagy, Káin*),” in *Még négy év 2006–2010: Publicisztikák, interjúk, recenziók* (Budapest: Argumentum, 2010) [Másodközlés. Eredetileg: *Népszabadság*, 2009. május 16., “Hétvége” melléklet, 11] 300–301.
- “A megírás örömei (Szvoren Edina, *Pertu*),” *Mozgó Világ* 36.7 (2010. július) 98–100.

- “A bőséges nélkülözés (Ferencz Győző, *Szakadás*),” *Népszabadság*, 2010. július 31., Kultúra–Könyvszemle, 18.
- “Ne legyen Freud a nevem... (James Hillman–Charles Boer, *Freud saját szakácskönyve*, ford. Hárs György Péter),” *Mozgó Világ* 36.8 (2010. augusztus) 101–104.
- “‘Itt voltam otthon...’ (Fenyves Katalin, *Képzelt asszimiláció? Négy zsidó értelmiségi nemzedék önképe*),” *Népszabadság*, 2010. szeptember 11., Kultúra–Könyvszemle, 18.
- “Shortchanged (Jack Thompson, *Breaking the Cross*),” *The Hungarian Quarterly* 51.199 (Autumn 2010) 146–148.
- “Idill és gyehenna (Szabó T. Anna, *Villany*),” *Mozgó Világ* 36.10 (2010. október) 85–87.
- “Maradt (Ferdinandy György, *Egy sima, egy fordított*),” *Mozgó Világ* 36.11 (2010. november) 113–115.
- “A királynő mulat... (Alan Bennett, *A királynő olvas*),” *Mozgó Világ* 37.2 (2011. február) 110–113.
- “Josef K., szocreálban (Spiró György, *Tavaszi tárlat*),” *Mozgó Világ* 37.3 (2011. március) 92–95.
- “Vér-baj (Farkas Jenő, *Dracula és a vámpírok*),” *Mozgó Világ* 37.4 (2011. április) 111–114.
- “Biztos pontok (GreCsó Krisztián, *Mellettem elférsz*),” *Mozgó Világ* 37.5 (2011. május) 110–112.
- “Bandika, mennyiért lennél helyettem asszony?” (Borgos Anna–Szilágyi Judit, *Nőírók és író nők – Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*),” *Mozgó Világ* 37.6 (2011. június) 122–125.
- “Szakmai önéletrajz (Lator László, *A megmaradt világ: Emlékezések*),” *Mozgó Világ* 37.7 (2011. július) 105–108.
- “Versus (Rakovszky Zsuzsa, *VS*),” *Mozgó Világ* 37.8 (2011. augusztus) 119–122.
- “A nóta vége (Patrick McCabe, *A mészároslegény*),” *Mozgó Világ* 37.9 (2011. szeptember) 110–113.
- “Próbajárat a pokolba (Egressy Zoltán, *Szaggyatott vonal*),” *Mozgó Világ* 37.11 (2011. november) 111–113.
- “Emlékek a megsemmisülésről (W. G. Sebald, *A Szaturnusz gyűrűi*),” *Mozgó Világ* 37.12 (2011. december) 112–115.
- “Gyerekszáj (Podmaniczky Szilárd, *Kisgyermek emlékiratai*),” *Mozgó Világ* 38.2 (2012. február) 119–121.
- “Akkor még volt ilyen’ (Bächer Iván, *Sétatárs*),” *Mozgó Világ* 38.3 (2012. március) 94–98.

- “Hosszan énekelj... (Vajda Miklós, *Éj volt, egy síró magyar költővel az ágyon*),” *Mozgó Világ* 38.4 (2012. április) 114–117.
- “A világon mindenütt (Mario Vargas Llosa, *A kelta álma*),” *Mozgó Világ* 38.5 (2012. május) 88–92.
- “Mindent a vesztes visz (Térey János, *Protokoll*),” *Mozgó Világ* 38.6 (2012. június) 90–94.
- “Találkozás a világnagysággal (Temesi Ferenc, *Bartók*),” *Mozgó Világ* 38.7 (2012. július) 125–128.
- “Hálnak az utcán (Bárány Tibor (szerk.), *Édes hazám: Kortárs közéleti versek*),” *Mozgó Világ* 38.8–9 (2012. augusztus–szeptember) 202–206.
- “A dolgok neheze (Kántor Péter, *Köztünk maradjon: Versek 2009–2012*),” *Mozgó Világ* 38.11 (2012. november) 109–112.

Filmtanulmányok

- “Az amerikai álom nyomában: Elia Kazan,” *Filmvilág* 23.8 (1980. augusztus) 12–13.
- “Gyilkosok és moralisták: Sidney Lumet portréjához,” *Filmvilág* 25.1 (1982. január) 24–26.
- “Egy válság anatómiája? Az új angol filmről,” *Filmvilág* 26.12 (1983. december) 22–27.
- “Úr és szolga: Joseph Losey portréjához,” *Filmvilág* 27.9 (1984. szeptember) 16–19.
- “A hír és a kép: Dreyfus – filmen,” *Filmvilág* 28.2 (1985. február) 30–32.
- “Szertartás és ironia: Roman Polanski portréjához,” *Filmvilág* 28.12 (1985. december) 32–37.
- “Rövidtávfutók: Egy régi ‘új hullám’ Angliából,” *Filmvilág* 29.12 (1986. december) 18–23.
- “A kudarc ígérete: John Huston, a Kézműves,” *Filmvilág* 30.12 (1987. december) 36–41.
- “Háború és vége: Vietnam értelme,” *Filmvilág* 33.5 (1990. május) 39–43.
- “Az élet ősze: Monty Python avagy a hülyéskedés diadala,” *Filmvilág* 33.8 (1990. augusztus) 38–43.
- “Tony Richardson,” *Filmvilág* 35.1 (1992. január) 2.
- “Gene Kelly (1912–1996),” *Filmvilág* 39.3 (1996. március) 3.
- “Száz éves a halhatatlan: Centenáriumi,” *Filmvilág* 40.7 (1997. július) 5–7.

- “William S. Burroughs 1914–1997,” *Filmvilág* 40.9 (1997. szeptember) 2–3.
- “Életre-halálra: Dráma a bíróságon,” *Filmvilág* 42.11 (1999. november) 48–49.
- “Stanley Kramer (1913–2001),” *Filmvilág* 44.5 (2001. május) 2.
- “Szemünk állása: Joel Coen: *Az ember, aki ott se volt*,” *Filmvilág* 45.3 (2002. március) 4–7.
- “A kelta tigris: Írek a moziban,” *Filmvilág* 45.10 (2002. október) 45–48.
- “Karel Reisz (1926–2002),” *Filmvilág* 46.1 (2003. január) 3.
- “Nábobok, páriák, Rádzs: Rejtelmes India,” *Filmvilág* 46.2 (2003. február) 16–21.
- “Író a moziban: Graham Greene és *A csendes amerikai* (Phillip Noyce, *The Quiet American*),” *Filmvilág* 46.6 (2003. június) 26–30.
- “Cloyne püspöke moziba megy: Beckett és a film,” *Filmvilág* 46.7 (2003. július) 44–45.
- “Az újbeszéltől a reality show-ig: George Orwell és a film,” *Filmvilág* 46.9 (2003. szeptember) 4–7.
- “Az árulás szelleme: Kazan és démonai,” *Filmvilág* 47.3 (2004. március) 4–8.
- “Mámor és hamvazószerda: Francis Scott Fitzgerald, a jazz-korszak krónikása (Jack Clayton, *The Great Gatsby*),” *Filmvilág* 47.7 (2004. július) 14–17.
- “Legenda a filmvásznon: Arthur király és lovagjai,” *Cinema* 2004/9 34–35.
- “A rend és a káosz: Altman Amerikája,” *Filmvilág* 48.9 (2005. szeptember) 4–7.
- “Terry Gilliam és a Monty Python Repülő Cirkusza,” *Cinema* 2006/1 [tf szignóval] 80.
- “37. Magyar Filmszemle,” *Cinema* 2006/3 18–20.
- “Politikai titkok a moziban,” *Cinema* 2006/3 38–42.
- “Szerelem és pénz: Jane Austen adaptációk,” *Filmvilág* 49.4 (2006. április) 25–27.
- “Vágyak, temetők: Tennessee Williams,” *Filmvilág* 49.9 (2006. szeptember) 24–29.
- “Mi magunk’: IRA-filmek,” *Filmvilág* 49.10 (2006. október) 29–32.
- “Robert Altman (1925–2006),” *Cinema* 2007/1 98.
- “Véres játszma: Joseph Losey,” *Filmvilág* 50.5 (2007. május) 8–11.
- “Mailer, halál, Amerika: Norman Mailer, a lázadó,” *Filmvilág* 51.5 (2008. május) 12–15.

- “A megfilmesített filmgyűlölő: D. H. Lawrence a moziban,” *Filmvilág* 51.6 (2008. június) 28–31.
- “A bilincs és a mosoly: Paul Newman,” *Filmvilág* 51.12 (2008. december) 16–19.
- “Harold Pinter (1930–2008),” *Filmvilág* 52.2 (2009. február) 3.
- “Odalent Délen: Fekete Amerika,” *Filmvilág* 52.6 (2009. június) 16–18.
- “Egy angol úr Miskolcra: Emeric Pressburger és a forgatókönyvírás dicsősége,” *Filmvilág* 52.9 (2009. szeptember) 34–37.
- “A detektív és a dandy: Sherlock Holmes a moziban,” *Filmvilág* 53.2 (2010. február) 28–32.
- “Az örök második: Korda Zoltán,” *Filmvilág* 53.9 (2010. szeptember) 29–31.
- “A rutin varázslója: Sidney Lumet 1924–2011,” *Filmvilág* 54.7 (2011. július) 12–14.
- “Az ördög cimborája: Gabriel Pascal,” *Filmvilág* 54.12 (2011. december) 33–35.
- “A zseni és a stróman: Shakespeare a filmvászonon,” *Filmvilág* 55.8 (2012. augusztus) 4–8.
- “‘Your Must Remember This’: Hetvenéves a *Casablanca*,” *Filmvilág* 55.9 (2012. szeptember) 4–9.

Filmkritikák

- “‘Amerika kizöldülése’ (Milos Forman, *Hair*),” *Filmvilág* 23.1 (1980. január) 26–27.
- “Antizarándok és sci-fi hős (G. Roy Hill, *Slaughterhouse-Five*),” *Filmvilág* 23.2 (1980. február) 26–27.
- “Átok földjén (Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*),” *Filmvilág* 23.4 (1980. április) 14–15.
- “Érosz és Sátán (Pier Paolo Pasolini, *The Canterbury Tales*),” *Filmvilág* 24.3 (1981. március) 24–25.
- “Filmklisé és realizmus (Paul Schrader, *Blue Collar*),” *Filmvilág* 24.10 (1981. október) 18–19.
- “Betegek, bolondok, magatehetetlenek (Lindsay Anderson, *Britannia Hospital*),” *Filmvilág* 26.9 (1983. szeptember) 22–23.
- “A francia hadnagy szeretője (Karel Reisz, *The French Lieutenant’s Woman*),” *Filmvilág* 26.11 (1983. november) 51–52.
- “A vadon szava (Ken Annakin, *The Call of the Wild*),” *Filmvilág* 27.11 (1984. november) 53–54.

- "Lady Chatterley szeretője (Just Jaeckin, *Lady Chatterley's Lover*)," *Filmvilág* 28.1 (1985. január) 53.
- "Máskor, máshol (Michael Radford, *Another Time, Another Place*)," *Filmvilág* 28.4 (1985. április) 48–49.
- "Aprószentek legendái (Philip Kaufman, *Henry and June*)," *Filmvilág* 34.4 (1991. április) 30–32.
- "Össz-kelet-európai szemle: MOVEAST-1," *Filmvilág* 35.1 (1992. január) 62–63.
- "Az igazság paranoiája (Oliver Stone, *JFK*)," *Filmvilág* 35.5 (1992. május) 10–12.
- "Christopher Marlowe és a manierista filmkép (Derek Jarman, *Edward II*)," *Filmvilág* 35.7 (1992. július) 12–15.
- "A végső megoldás: Halál³ (David Fincher, *Alien³*)," *Filmvilág* 35.10 (1992. október) 62.
- "Az élıdség dícsérete (Sally Potter, *Orlando*)," *Filmvilág* 36.4 (1993. április) 39–42.
- "Kisrealista karnevál (Stephen Frears, *The Snapper*)," *Filmvilág* 37.8 (1994. augusztus) 52–53.
- "Szabadesés (John Irvin, *Free Fall*)," *Filmvilág* 37.11 (1994. november) 59.
- "Bronxi mese (Robert De Niro, *A Bronx Tale*)," *Filmvilág* 38.1 (1995. január) 62.
- "Négy esküvő és egy temetés (Mike Newell, *Four Weddings and a Funeral*)," *Filmvilág* 38.2 (1995. február) 57.
- "Bárho! bármit, bármikor... (Herbert Ross, *Boys on the Side*)," *Filmvilág* 38.6 (1995. június) 57.
- "Vírus (Wolfgang Petersen, *Outbreak*)," *Filmvilág* 38.7 (1995. július) 59.
- "Elvarázsolt április (Mike Newell, *Enchanted April*)," *Filmvilág* 38.8 (1995. augusztus) 55.
- "Special effect (Jean Pierre Jeunet és Marc Caro, *The City of Lost Children*)," *Filmvilág* 38.9 (1995. szeptember) 56–57.
- "Casper (Brad Silberling, *Casper*)," *Filmvilág* 38.9 (1995. szeptember) 60.
- "Az első lovag (Jerry Zucker, *First Knight*)," *Filmvilág* 38.10 (1995. október) 59.
- "Apollo 13 (Ron Howard, *Apollo 13*)," *Filmvilág* 38.11 (1995. november) 58.
- "Neruda postása (Michael Radford, *Il Postino*)," *Filmvilág* 38.10 (1995. november) 60.

- “György király (Nicholas Hytner, *The Madness of King George*),” *Filmvilág* 39.1 (1996. január) 57.
- “Az amerikai elnök (Rob Rainer, *The American President*),” *Filmvilág* 39.2 (1996. február) 64.
- “Mrs. Parker és az ördögi kör (Alan Parker, *Mrs. Parker and the Vicious Circle*),” *Filmvilág* 39.3 (1996. március) 56.
- “Értelem és érzelem (Ang Lee, *Sense and Sensibility*),” *Filmvilág* 39.4 (1996. április) 60.
- “Mary Reilly (Stephen Frears, *Mary Reilly*),” *Filmvilág* 39.6 (1996. június) 58.
- “Arc (Victor Salva, *Powder*),” *Filmvilág* 39.8 (1996. augusztus) 61.
- “Michael Collins (Neil Jordan, *Michael Collins*),” *Filmvilág* 40.4 (1997. április) 59.
- “Moll Flanders (Pen Densham, *Moll Flanders*),” *Filmvilág* 40.5 (1997. május) 57.
- “Változások kora (Michael Hoffman, *Restoration*),” *Filmvilág* 40.6 (1997. június) 62.
- “Relic – Bestia (Peter Hyams, *Relic*),” *Filmvilág* 40.8 (1997. augusztus) 64.
- “Halálhajó (Paul Anderson, *Event Horizon*),” *Filmvilág* 40.12 (1997. december) 57–58.
- “Csillagközi invázió (Paul Verhoeven, *Starship Trooper*),” *Filmvilág* 41.1 (1998. január) 58.
- “Amistad (Steven Spielberg, *Amistad*),” *Filmvilág* 41.3 (1998. március) 58.
- “Hőhullám (David Twohy, *Arrival*),” *Filmvilág* 41.3 (1998. március) 60.
- “Vörös Sarok (Jon Avnet, *Red Corner*),” *Filmvilág* 41.4 (1998. április) 57–58.
- “Emma (Douglas McGrath, *Emma*),” *Filmvilág* 41.5 (1998. május) 59.
- “A Gonosz keresztútja: vámpír-western (John Carpenter, *Vampires*),” *Filmvilág* 41.7 (1998. július) 24–26.
- “Éjfél a jó és a rossz kertjében (Clint Eastwood, *Midnight in the Garden of Good and Evil*),” *Filmvilág* 41.8 (1998. szeptember) 59.
- “Az érzéstelenített látvány (Steven Spielberg, *Saving Private Ryan*),” *Filmvilág* 41.10 (1998. október) 56–57.
- “Egy hölgy arcképe (Jane Campion, *Portrait of a Lady*),” *Filmvilág* 41.11 (1998. november) 58.
- “Ezer hold (Jocelyn Moorehouse, *A Thousand Acres*),” *Filmvilág* 42.1 (1999. január) 59–60.

- "Alice látomásországban (Paul Bogdanovich, *The Last of the Multiplexes*)," *Filmvilág* 42.9 (1999. szeptember) 32–33.
- "Egy sorozatgyilkos nyara (Spike Lee, *The Summer of Sam*)," *Filmvilág* 43.3 (2000. március) 61.
- "Fegyvert s vitézt fehéren-feketén (Roland Emmerich, *The Patriot*)," *Filmvilág* 43.9 (2000. szeptember) 56–57.
- "Titus (Julie Taymor, *Titus*)," *Filmvilág* 44.2 (2001. február) 57–58.
- "T-modell (Robert Altman, *Dr. T & the Women*)," *Filmvilág* 44.3 (2001. március) 56.
- "Szuperimázs, giccsháború (Michael Bay, *Pearl Harbor*)," *Filmvilág* 44.8 (2001. augusztus) 10–13.
- "Szalmaszezon (Palásthy György, *Szalmabábuk lázadása*)," *Filmvilág* 44.9 (2001. szeptember) 52.
- "Liam (Stephen Frears, *Liam*)," *Filmvilág* 44.10 (2001. október) 58.
- "XX (Schilling Árpád, *Nexxt*)," *Filmvilág* 44.11 (2001. november) 56–57.
- "Ízig-vérig Anne-Mary (Sara Sugarman, *Very Anne-Mary*)," *Filmvilág* 44.12 (2001. december) 57.
- "Jay és Néma Bob visszavág (Kevin Smith, *Jay and Silent Bob Strike Back*)," *Filmvilág* 45.1 (2002. január) 59.
- "Szörny Rt. (Peter Docter és David Silverman, *Monsters, Inc.*)," *Filmvilág* 45.2 (2002. február) 61.
- "Klisé, hatványon (Todd Solondz, *Storytelling*)," *Filmvilág* 45.4 (2002. április) 56–57.
- "Rabold a nőt! (Stefan Schwartz, *The Abduction Club*)," *Filmvilág* 45.7 (2002. július) 58–59.
- "Véres vasárnap (Paul Greengrass, *Bloody Sunday*)," *Filmvilág* 45.11 (2002. november) 58.
- "Keresztény szomorújáték (Costa-Gavras, *Amen.*)," *Filmvilág* 45.12 (2002. december) 56.
- "Szövevény (Ray Lawrence, *Lantana*)," *Filmvilág* 46.3 (2003. március) 60.
- "Odüsszeusz háborúja (Samuel Fuller, *The Big Red One*)," *Filmvilág* 46.4 (2003. április) 24–26.
- "Hermész a Holocaustban (Szilágyi Andor, *A Rózsa énekei*)," *Filmvilág* 46.5 (2003. május) 46–47.
- "Birtokviszony (Rose Troche, *Safety of Objects*)," *Filmvilág* 46.7 (2003. július) 59.
- "Claire életre-halálra (Bruce McDonald, *Picture Claire*)," *Filmvilág* 46.8 (2003. augusztus) 58.

- “Visszanéző (Makk Károly, *Egy hét Pesten és Budán*),” *Filmvilág* 46.12 (2003. december) 52–53.
- “Hideghegy (Anthony Minghella, *Cold Mountain*),” *Filmvilág* 47.3 (2004. március) 58.
- “Schindler listája (Steven Spielberg, *Schindler’s List*),” *Cinema* 2004/4 92–93.
- “A megtört hallgatás (L. Puenzo, Szász J., Pavel Csuhray, A. Wajda, V. Jasny, *Broken Silence*),” *Cinema* 2004/4 [tf szignóval] 93.
- “Szomorú játék (Fischer Gábor, *Montecarlo!*),” *Filmvilág* 47.4 (2004. április) 52–53.
- “A szem (Oxide Pang Chun és Danny Pang, *Jian gui*),” *Cinema* 2004/6 [tf szignóval] 74.
- “Egy maréknyi dollárért (Sergio Leone, *A Fistful of Dollars*),” *Cinema* 2004/6 [tf szignóval] 90.
- “Rodriguez-trilógia (Robert Rodriguez, *El Mariachi*, *Desperado*, *Once Upon a Time in Mexico*),” *Cinema* 2004/6 92–93.
- “Tarts (újra) Nyugatnak! Fegyvertársak (Kevin Costner, *Open Range*),” *Filmvilág* 47.6 (2004. június) 50–51.
- “Félközben: Magyar filmtörténet – angol optikával (John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*),” *Filmvilág* 47.7 (2004. július) 50.
- “Terminál (Steven Spielberg, *The Terminal*),” *Filmvilág* 47.9 (2004. szeptember) 58.
- “A Marx testvérek filmjei DVD-n,” *Cinema* 2004/10 88.
- “Haver (Morten Tyldum, *Buddy*),” *Cinema* 2004/10 [tf szignóval] 72.
- “Torremolinos (Pablo Berger, *Torremolinos*),” *Cinema* 2004/10 82.
- “Andrej Tarkovszkij filmjei DVD-n,” *Cinema* 2004/11 97.
- “A hasznos és a szép (Mike Leigh, *Vera Drake*),” *Filmvilág* 48.1 (2005. január) 51–52.
- “Kényszerszünet (John Crowley, *InterMission*),” *Filmvilág* 48.4 (2005. április) 58.
- “Melinda és Melinda (Woody Allen, *Melinda and Melinda*),” *Filmvilág* 48.7 (2005. július) 59.
- “Palindrómák (Todd Solondz, *Palindromes*),” *Filmvilág* 48.7 (2005. július) 62.
- “A kultusz kezdősebessége (Robert Altman, *The James Dean Story*),” *Filmvilág* 48.12 (2005. december) 23.
- “...annál inkább ugyanaz (George Clooney, *Good Night, and Good Luck*),” *Filmvilág* 49.2 (2006. február) 54–55.
- “Sajátfilm: Stanley Kubrick: *Barry Lyndon* (1975),” *Cinema* 2006/5 25.

- "A csillagok teniszlabdái (Woody Allen, *Match Point*)," *Filmvilág* 49.5 (2006. május) 44–45.
- "Sajátfilm: Juraj Herz: *A hullaégető* (1968)," *Cinema* 2006/6 22.
- "M. Winterbottom, *Guantánamo*," *Cinema* 2006/6 [tf szignóval] 62–63.
- "J. J. Abrams, *Mission Impossible III*," *Cinema* 2006/6 [tf szignóval] 68.
- "Mrs. Henderson bemutatja (Stephen Frears, *Mrs. Henderson Presents*)," *Filmvilág* 49.6 (2006. június) 56.
- "Sajátfilm: Tony Richardson: *A hosszútávfutó magányossága* (1962)," *Cinema* 2006/8 16.
- "Sajátfilm: Fábry Zoltán: *Körhinta* (1955)," *Cinema* 2006/9 17.
- "Sajátfilm: Francesco Rosi: *Salvatore Giuliano* (1961)," *Cinema* 2006/10 19.
- "Lars von Trier, *Európa*," *Cinema* 2006/10 [tf szignóval] 65.
- "Sajátfilm: Ridley Scott: *Párbajhősök* (1977)," *Cinema* 2006/11 21.
- "Martin Scorsese, *A téglá (The Departed)*," *Cinema* 2006/11 [tf szignóval] 58–59.
- "Sajátfilm: Dušan Makavejev: *Szerelmi ügy, avagy a postáskisasszony tragédiája* (1967)," *Cinema* 2006/12 19.
- "Robert Altman, *Az utolsó adás (A Prairie Home Companion)*," *Cinema* 2006/12 [tf szignóval] 78.
- "Sajátfilm: Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove* (1964)," *Cinema* 2007/1 13.
- "Jindabyne (Ray Lawrence, *Jindabyne*)," *Filmvilág* 50.1 (2007. január) 56–57.
- "Média-monarchia (Stephen Frears, *The Queen*)," *Filmvilág* 50.2 (2007. február) 52–53.
- "Sajátfilm: Szergej Paradzsanov: *Elfelejtett ősök árnyai* (1964)," *Cinema* 2007/2 13.
- "Jens Lien, *A kiállhatatlan (Den Brysomme mannen)*," *Cinema* 2007/2 71.
- "Főfőnök (Lars von Trier, *Direktøren for dat hele*)," *Filmvilág* 50.4 (2007. április) 58.
- "'Az istenek szomjaznak' (Ken Loach, *The Wind that Shakes the Barley*)," *Filmvilág* 50.6 (2007. június) 55.
- "Öröm és csalódás (Mundruczó Kornél, *Delta*)," *Revizor* (www.revizoronline.com), 2008. február 7.
- "Egy szelíd szabadságharcos (Ken Loach, *It's a Free World, Looking for Eric*)," *Filmvilág* 53.1 (2010. január) 40–41.

Szakfordítások

Önálló kiadványok

Paul Oskar Kristeller, *Szellemi áramlatok a reneszánszban* (Budapest: Magvető Kiadó, 1980).

Frank Kermode, *Mi a modern?* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980).

Henry Woodhead, szerk., *Az istenkirályok kora (The Age of the God-Kings)* (Budapest: Dunakönyv, 1983).

Cikkek, tanulmányok, könyvrészletek

“E. R. Wolf, Parasztok,” in E. R. Service, M. D. Sahlins, E. R. Wolf, *Vadászok, törzsek, parasztok* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1973), 317–454.

“Lotz János, Metrika,” *Helikon* 19.1 (1973) [szám megj. 1974] 137–158.

“Jean-Pierre Vernant, A görög tragédia interpretációs problémái,” *Helikon* 19.2–3 (1973) [szám megj. 1974] 288–301.

“C. S. Peirce, Levél Lady Welby-hez,” *Helikon* 19.2–3 (1973) [szám megj. 1974] 313–316.

“C. K. Ogden–I. A. Richards, Szimbólumtan,” *Helikon* 19.2–3 (1973) [szám megj. 1974] 325–328.

“A Walter de Gruyter kiadó új sorozata: a kommunikáció alapjai,” *Helikon* 19.2–3 (1973) [szám megj. 1974] 466–467.

“M. Červenka, Szemantikai kontextusok,” *Helikon* 20.3–4 (1974) [szám megj. 1975] 309–321.

“S. Saporta, A nyelvészeti alkalmazása a költői nyelv tanulmányozásában,” *Helikon* 20.3–4 (1974) [szám megj. 1975] 404–415.

“R. Wellek, Zárszó,” *Helikon* 20.3–4 (1974) [szám megj. 1975] 445–456.

“C. Hill, A radikális Milton,” *Világosság* 16.7 (1975. július) 408–414.

“Lotz János, Általános metrika” in *Szonettkoszorú a nyelvről* (Budapest: Gondolat, 1976) 215–236.

“V. S. Pritchett, Rudyard Kipling, a szelíd vadember,” *Nagyvilág* 24.1 (1979. január) 111–117.

“Lionel Trilling, ‘Eszmék az irodalomban (The Meaning of a Literary Idea),’” in *Művészet és neurózis* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 42–70.

“Lionel Trilling, ‘A történeti érzék (The Sense of the Past),’” in *Művészet és neurózis* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 152–172.

- “Lionel Trilling, ‘A modern irodalom tanításáról (On the Teaching of Modern Literature),” in *Művészet és neurózis* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 173–204.
- “Stuart Hill, ‘A hippik: egy amerikai pillanat’ (részletek) és interjúrészletek,” in Sükösd Mihály, *Hippivilág*, (Budapest: Móra Könyvkiadó, Kozmosz Könyvek, 1979), 28, 31–40, 42–43, 52–55, 121–133.
- “Summary,” “List of Works Exhibited” and “Titles,” 3. *Tendenciák 1970–1980: Geometrikus és strukturális törekvések* (Óbuda Galéria, 1980).
- “Siegfried Karacauer, ‘Moziba mennek a kis bolti lányok,’” in *Kultusz és áldozat: A német esszé klasszikusai* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 705–721.
- “Kevin Brownlow, ‘Napoleon visszatér a száműzetésből – Abel Gance filmeposza,” *Filmvilág* 24.8 (1981. augusztus) 54–56.
- “Kéry László, ‘Farewell to János Pilinszky,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 22 (1981) 255–271.
- “W. K. Frankena, ‘A naturalista hiba,” “K. Baier, ‘Jó indokok,” “K. Nielsen, ‘Igazolás és erkölcsi érvelés,” “J. Rawls, ‘Kétfajta szabályfogalom,” “Ph. Foot, ‘Erkölcsi vélekedések,” “Ph. Foot, ‘Erkölcsi viták,” “G. E. M. Anscombe, ‘A modern erkölcsfilozófia,” “W. K. Frankena, ‘Újabb keletű koncepciók az erkölcsről,” “S. Toulmin, ‘Erkölcsi elvek,” in *Tények és értékek: A modern angolszász etika irodalmából* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 136–158, 273–301, 302–363, 364–416, 417–448, 615–651, 652–687, 688–705, 706–727.
- “Malcolm Bradbury, ‘Rémhírek a regényről,” *Nagyvilág* 27.2 (1982. február) 270–272.
- “Joseph Blotner, ‘Szombaton fizetnek...,” *Filmvilág* 25.12 (1982. december) 34–39.
- “István Bart, ‘Catullan Games: Poems by Sándor Rákos,” *The Hungarian P.E.N. / LE P.E.N. Hongrois* 24 (1983) [angol nyelven] 69–70.
- “Tom McDonough, ‘Bársonyos a fény: Az operatőr titokzatos élete,” *Filmvilág* 28.5 (1985. május) 54–58.
- “Michael Hamburger, ‘Utóirat A költészet igazsága új kiadásához,” *Arion* 15 (Budapest: Corvina, 1985), 148–153.
- “R. Koszarski, ‘Hatvan év után: Queen Kelly – Erich von Stroheim filmjéről,” *Filmvilág* 28.11 (1985. november) 36–40.
- “Szerелеm vagy halál? (Ankét a *Film Comment* Vol. 20, No. 6 számából),” *Filmvilág* 28.11 (1985. november) 36–40.
- “Kőnig and Lengyel” és “Excerpts from...,” *Kőnig Frigyes és Lengyel Andráshé kiállítása* (Miskolci Galéria, 1988. február 22 – március 20), 18.

- “Tolvaly Ernő, *Festmények* [a katalógus szövegének angol változata],” (1988), 4–5, 10–13.
- “Hajdu István, ‘Bevezető,’” *Baranyay: válogatott művek 1967–1989* (Az István Király Múzeum Közleményei, Székesfehérvár, 1989), 5–8.
- “Sik Csaba bevezetője,” in *Balás Eszter* (az 1989. IV. 13 – V. 6. kiállítás katalógusa), 1989. 2–3.
- “Tolvaly Ernő, *Parapetképek*” [a katalógus szövegének angol változata], (1990), 14–16.
- “I. Hajdu, Introduction and Biographical Essays,” in *The Studios of Budapest* (Paris: Editions Enrico Navarra, 1990).
- “A, B és D kezdőbetűjű szócikkek,” in S. Dangerfield és E. Howell, *Nemzetközi kutyaenciklopédia* (Budapest: Pannon Könyvkiadó, 1991).
- “Tolvaly Ernő, ‘Kiállítás,’” [a katalógus szövegének angol fordítása] (Budapest Galéria, 1992), 4, 7–8, 10–11.
- “Bikácsi Daniela,” [a katalógus szövegének angol fordítása], (Vigadó Galéria, 1992), 4.
- “Sebők Zoltán, ‘Complex Simplicity,’” in *Károlyi* [kiállítási katalógus] (Budapest és Bécs: Galerie Knoll, 1993).
- “Gregory Bateson, ‘Céltudatosság a természet ellenében,’” *Liget* 7.4 (1994. április) 31–42.
- “Gregory Bateson, ‘Versailles-től a kibernetikáig,’” *Liget* 7.6 (1994. június) 71–76.
- “‘Itt maradok, mert szeretek itt lenni’ – Jack Loeffler beszélgetése Gary Snyderrel,” *Liget* 7.9 (1994. szeptember) 72–80.
- “Allen Kaprow, ‘Nyilatkozat,’ ‘Interjú,’ ‘Levélrészlet,’” in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I*, szerk. Lengyel András és Tolvaly Ernő (Budapest: A & E ’93 Kiadó, Budapest, 1995), 88–94.
- “Mirror in Water: An Interview with Ernő Tolvaly by Attila Menesi,” in Tolvaly Ernő, *“paravánok”* (Szombathelyi Képtár, 1997).
- Richard Ruland–Malcolm Bradbury, *Az amerikai irodalom története: A puritanizmustól a posztmodernizmusig* (*A History of American Literature: From Puritanism to Postmodernism*) (Budapest: Corvina, 1997), 349–357.
- “Károly Kincses, ‘Live Snapshots of Natures Mortes (A csendélet pillanatfényképészete),” in *Pácser Attila* [kiállításkatalógus] (Budapest: Budapest Galéria, 1997), 2.
- Balás Eszter* [a katalógus szövegének angol fordítása] (1999).
- “Hernádi Gyula, Bevezető,” in *Horváth Éva Mónika Balás Eszter* [a katalógus szövegének angol fordítása] (1999).
- “Saul Bellow, ‘Az irodalom állóképessége,’” *Népszabadság*, 2000. január 8., 28–29.

- “Győző Somogyi, ‘Wise, Free and Uncertain,’” “Péter Dávidházi, ‘Ady’s Company’” and “István Hajdu, ‘Tamás Kovács’” in *Kovács Tamás*, szerk. Kovács Lola (Budapest: T-Art Alapítvány, 2001), 7–9, 11–12, 75–79.
- “Colm Tóibín, ‘Mártírok és metaforák,’” *Népszabadság*, 2002. január 5., 29.
- “László L. Menyhért, ‘Introduction,’” in Péter Ágnes, *Péter Ágnes* (Budapest: Péter Ágnes, 2002), 5.
- “Kemény István, Gaál József és Verba Andrea: bevezető szövegek,” in Horváth Éva Mónika, *Pszichomorfia* (Budapest: Dr. Szécsy Gábor, 2002), 2–5.
- “István Hajdu, ‘Here are a few angles and ideas, in an almost random and changeable order, offered also as a stylistic patchwork,’” in *Magyar képzőművészet az ezredfordulón / Hungarian Fine Arts at the Turn of the Millennium: A Raiffeisen Gyűjtemény / The Raiffeisen Collection* (Budapest: Athenaeum, 2000, 2002), 13–6.
- “Végh András, cím nélkül (katalógus bevezetője),” in *Végh András* (Budapest: Végh András, 2003), 1.
- “István Hajdu, ‘Indeterminate Points of View... (‘Kifejtetlen szempontok...’),” in Lengyel András, *Budapest felett az ég* (Budapest: Ludwig Múzeum, 2003), 2.
- “András Lengyel, ‘What Is Up There...’ (Lengyel András, ‘Ami fönt van...’),” in *Budapest felett az ég* (Budapest: Ludwig Múzeum, 2003), 4.
- “Tibor Wehner, Depths,” in Gáll Ádám *Új művei* (Budapest: EX-BB Kiadói Kft., 2006), 3.
- “Tibor Wehner, ‘Painterly Order in Chaos,’” in *Végh* (Budapest: T’Art Alapítvány, 2008), 32–46.
- “Tibor Wehner, A Painter’s Synthesis of Hope and Hopelessness: Thoughts in Passing *apropos* of József Szentgyörgyi’s Painting,” in Szentgyörgyi József, *Agancsos kóbor állat* (Budapest: T’ ART Alapítvány, 2009), 22–35.

Műfordítások

Önálló kiadványok

- Philip Roth, *Pedig milyen jó kislány volt (When She Was Good)* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974).
- Ross Macdonald, *Búcsúpillantás (The Goodbye Look)* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974).
- J. D. Carr, *A London Bridge rejtélye (The Demoniacs)* (Budapest: Magvető Kiadó, 1976).

- Malcolm Bradbury, *A történelem bizalmasa (The History Man)* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979).
- Isaac Asimov, *Gyilkosság a könyvvásáron (Murder at the ABA)* (Budapest: Fabula Könyvkiadó, 1989).
- Leon Uris, *A királynő törvényszéke (QB VII)* (Budapest: Fabula Könyvkiadó, 1990), 1–510.
- Gore Vidal, *Élő adás a Golgotáról (Live from Golgotha)* (Budapest: Novella Kiadó, 1993).
- Max Allan Collins, *Célkeresztben (In the Line of Fire)* (Budapest: Totem Könyvkiadó, Budapest, 1993).
- Derek Jarman, *Kék [Blue; a film szövege] Montázs 2000* (1994).
- Leon Uris, *A királynő törvényszéke (QB VII)* (Debrecen: Aquila Könyvkiadó, 1999) [újraközlés].
- Stephanie Faul, *Miért nem bírjuk az amcsikat? (Xenophobe's Guide to the Americans)* (Budapest: Pannonica, 1999).
- Ross Macdonald, *Búcsúpillantás (The Goodbye Look)* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008) [újraközlés].

Rövidebb műfordítások

- “John Updike, Estefelé (Towards Evening),” in *Ilyen boldog se voltam* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 22–28.
- “John Wain, Sötétben,” in *Égtájak 1971* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 453–466.
- “Walter Scott, ‘A Canongate-i krónikák bevezetője,’” in *A fekete törpe* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 5–112.
- “Graham Greene, Minden rossznak gyökere,” in *Az utolsó lehetőség* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 42–56.
- “Graham Greene, Az útításka,” in *Az utolsó lehetőség* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 193–199.
- “Versbetétek,” in Charlotte Brontë, *Shirley* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 97, 131, 132, 133; W. Cowper, *A hajótörött*, 198, 199; C. Smart-részlet, 216, 282, 373, 374, 432.
- Bernard Malamud, *Új élet* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), Versbetétek: S. T. Coleridge, *Csüggedés: Óda* (részlet), p. 261; M. Arnold, *Erkölciség* (részlet), p. 273.
- “W. C. Williams, Kentucky felfedezése,” in *Az el nem képzelt Amerika: Az amerikai esszé klasszikusai*, szerk. Országh László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 383–393.

- “Versbetétek,” in Charlotte Brontë, *Shirley* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 97, 131, 132, 133; W. Cowper, *A hajótörött*, 198, 199; C. Smart-részlet, 216, 282, 373, 374, 432 [másodközlés].
- “W. M. Thackeray, ‘A francia festészeti iskoláról,’” in *Sznobok könyve: Esszék, vázlatok, levelek*, vol. 1 (Budapest: Európa Könyvkiadó, Magyar Helikon, 1979), 9–33.
- “W. M. Thackeray, ‘Versailles-i meditációk,’” in *Sznobok könyve: Esszék, vázlatok, levelek*, vol. 1 (Budapest: Európa Könyvkiadó, Magyar Helikon, 1979), 34–54.
- “W. M. Thackeray, ‘Varjú kapitány és Galamb úr,’” in *Sznobok könyve: Esszék, vázlatok, levelek*, vol. 1 (Budapest: Európa Könyvkiadó, Magyar Helikon, 1979), 74–98.
- “W. M. Thackeray, ‘Jótekonyság és humor,’” in *Sznobok könyve: Esszék, vázlatok, levelek*, vol. 2 (Budapest: Európa Könyvkiadó, Magyar Helikon, 1979), 182–201.
- “Walter Scott, ‘A Canongate-i krónikák bevezetője,’” in *A fekete törpe* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 5–116.
- “E. A. Poe, ‘Levél B....-hez,’ ‘Cooper Wyandotté-ja,’ ‘Hawthorne ‘Meséi,’ ‘Régi angol költők,’ ‘Az irodalmi folyóiratok börtönének rejtelméi,’ ‘Sarah Margaret Fuller,’ ‘Lowell »Kritikusi tanmeséje«,’ ‘A dalköltészetről,’ ‘A költőiségről,’” in *Edgar Allen Poe válogatott művei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980 [megj. 1981]), 781–829, 844–894.
- “T. S. Eliot, ‘Hamlet,’ ‘A »retorika« és a költői dráma,’ ‘Christopher Marlowe,’ ‘William Blake,’ ‘Swinburne, a költő,’ ‘A metafizikus költők,’ ‘Andrew Marvell,’ ‘John Dryden,’ ‘A kritika hivatása,’ ‘Négy Erzsébet-kori drámaíró,’ ‘Shakespeare és a senecai sztoicizmus,’ ‘Thomas Middleton,’ ‘Párbeszéd a drámaköltészetről,’ ‘Baudelaire,’ ‘Arnold and Pater’” (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 73–95, 120–274.
- “Hamlet emlékiratai: Laurence Olivier és a film,” *Filmvilág* 26.6 (1983. június) 41–47; *uo.*, 26.7 (1983. július) 38–44; *uo.*, 26.8 (1983. augusztus) 38–45; *uo.*, 26.9 (1983. szeptember) 43–47.
- “Versbetétek,” in Charlotte Brontë, *Shirley* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 116–117, 160, 160–161, 161; W. Cowper, *A hajótörött*, 243, 244; C. Smart-részlet, 265, 349, 463, 474, 535 [harmadközlés].
- “Cid Corman, ‘A díj,’” *ARION* 15 (Corvina, 1985), 230–231.
- “Péter Esterházy, *The Transporters*,” *The Hungarian P.E.N. / Le P.E.N. Hongrois* 26 (1985) [angol nyelven] 41–52.

- “Samuel Beckett, ‘Dante, homár’ (‘Dante and the Lobster’),” in *Előre vaknyugatnak* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 5–22.
- “Samuel Beckett, ‘Halott a képzelet képzeld’ (‘Imagination Dead Imagine’),” in *Előre vaknyugatnak* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 213–217.
- “Géza Páskándy, ‘In Twin Times of Hunters and Hunted,’” *The Hungarian P.E.N. – Le P.E.N. Hongrois* 31 (1990) 3–5.
- “Péter Esterházy, *The Transporters*,” in *A Hungarian Quartet: Four Contemporary Hungarian Short Novels*, ed. Mária Kőrösy (Budapest: Corvina, 1991) [újraközlés; angol nyelven] 147–166.
- “Malcolm Bradbury, *Fogalmazástan*,” in *Test és tükör: Mai angol elbeszélők* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 90–127.
- “Gore Vidal, ‘Egyenes adásban a Golgotáról,’” *Filmvilág* 36.6 (1993. június) 26–30.
- “Szentkuthy Miklós, *Glosses on Casanova* (részletek Szentkuthy Miklós *Széljegyzetek Casanovához* c. regényéből),” angol nyelvű feliratozás Sólyom András *Széljegyzetek Casanovához* című rövidfilmjéhez, 1993.
- “Derek Jarman, *Kék* (Versrészletek a *Kék* c. film szövegéből),” *Pannonthalmi Szemle* 3.2 (1995) [újraközlés] 78–79.
- “Neil Jordan, ‘Szerelem’ (‘A Love’),” *Magyar Napló* 7.9 (1995. szeptember) 34–41.
- “Részletek Fabó Kinga verseiből és az *Ókori Lexikon* (Franklin Társulat, 1902) ‘Danaidák’ szócikkből,” in Grunwalsky Ferenc, *Danaidák* (Budapest: ArtPhoto Kiadó, 1995) [angol nyelven].
- “Bram Stoker, *Drakula vendége* (részlet),” *Filmvilág* 40.7 (1997. július) 8–11.
- “Péter Esterházy, *The Transporters*,” in *A Hungarian Quartet: Four Contemporary Hungarian Short Novels*, ed. Mária Kőrösy (Budapest: Corvina, 1998) [újraközlés javításokkal] 159–180.
- “Ottó Orbán, ‘Circle Dancing: Ferenc Grunwalsky Is Taking Pictures of Andrea Ladányi’ (‘Körtánc: Grunwalsky Ferenc fotózza Ladányi Andreát’),” in Grunwalsky Ferenc, *Test – Tér* (Budapest: Nemm Bt., 1999), 8.
- “E. A. Poe, ‘Levél B....-hez,’ ‘Cooper Wyandotté-ja,’ ‘Hawthorne ‘Meséi,’ ‘Régi angol költők,’ ‘Az irodalmi folyóiratok börtönének rejtelmek,’ ‘Sarah Margaret Fuller,’ ‘Lowell ‘Kritikusi tanmeséje,’ ‘A dalköltészetről,’ ‘A költőiségről,’” in *Edgar Allen Poe művei* (Szeged: Szukits Könyvkiadó, 2000) [újraközlés].

“A Forest of Signposts: Protest and Demonstration (Tüntetőtábla-erdő),” in Antal István és Pauer Gyula, *Pauer-versek és -írások* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2002).

“Versbetétek,” in Charlotte Brontë, *Shirley* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2004) [negyedik közlés].

“John Updike, Estefelé (Towards Evening),” *Ugyanaz az ajtó* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006) [másodközlés] 67–75.

“Versbetétek,” in Charlotte Brontë, *Shirley* (Szeged: Lazi Könyviadó, 2011) [ötödik közlés].

Szépirodalom

“Ördögcérna: transeundum est,” 2000, MCMXC Október (Második évfolyam tizedik szám), 19–27.

“Vizit,” in *kinek teszel milyen hitet / who to believe expecting what: Ünnepi kötet Géher István 70. Születésnapjára*, szerk. Pikli Natália (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tan-szék, 2010), 31.

**THE LETTER! THE LITTER!
AND THE SOOTHER THE BITTHER!**

*Irodalom, fordítás
Literature, Translation*

Ferencz Győző

Takács Ferenc és Bill Mc Cormack látogatása a Deák téri Evangélikus Országos Múzeumban 1983-ban

Hugh Maxton

A protestáns múzeumban

At the Protestant Museum

1.

Kezdek hozzászokni, hogy semmit nem értek.
Aluljárók hangolják össze vándorlásaimat.
A szavak zenévé oldódnak, mire hazaérek
szoba-konyhámba, napi idegenség-adag.

A kevés már bőség. Angolos beefsteak, káposzta
ünnepélyes fordításban a művelt étlapon,
ezt választom és eszem. A sors úgy hozta,
a nélkülözést is az erények közé sorolom.

Januárba fordulnak az enyhe napok,
a nőrímek rosszkedvűen leeresztenek,
a naptár betelt és mégis nyitott.
Az idő múlik, a jövő egyre kevesebb.

Husz és Melanchton és Luther hagyott
kísérletező ifjúkorom lapjain ujjnyomot.
Keveset tudtunk róluk, de ők voltak a mi szentjeink.
Egy király tiltakozása tett kiválasztottá minket.

Kiváltság csókja, jutalma szegénynek,
ilyen tréfákra futotta, de ezt, sőt az egészet
győztük hittel. A vándorprédikátor
hangját nem hallottuk – „a történelem itt véget ér”.

2.

„Én, Dr. Luther, kijelentem,
hogy egyetlen
feleségem, drága
Katalin gyámolítására,
vagy (ahogy a szokás mondja)
korlátlan használatra és tulajdonba
örökül hagyok
először: egy kis birtokot
Fulsdorfban,
amelyet megvásároltam és rendbehoztam...

Nem használtam
(és erre jó okom van)
jogi kifejezéseket,
Isten és az emberek
színe előtt,
sőt még a pokolban is
köztisztelőben álló
és részrehajlás nélküli
bíró vagyok, akinek
szavait semmiféle fiskális
nem forgathatja ki.”

3.

Ez a börtönlelkész tanúvallomása:

„Aztán arról beszélt, hogy ha a helyzet rendeződik, keressem fel
feleségét, mondjam meg neki, hogy holttestét exhumáltassa, és
Tarpára szállítva, ott helyezze végső nyugalomra a református
temetőben, mivel ott evangélikus temető nincsen.

Kis italt kért. Az Úrvacsorai kehelyben lévő bort megitta. Közben
egy katona odaadta neki a pálinkáját is. Pár korty pálinkát is
ivott.

Ekkor kis hasmenése jelentkezett, arra kért, hogy pár pillanatig
hagyjam magára. Néhány perc múlva kinyitotta az ajtót, és kért,

hogy ismét menjek be. Arra kért, hogy az utolsó órák emlékét mondjam el majd feleségének. Amikor kiléptünk a zárkából, a kívül álló őr tisztelgett és megcsókolta Bajcsy-Zsilinszky kezét.

Én már csak a kivégzés után lettem a kivégzés helyére kirendelve. Hogy temetésén ott lehessenek, és sírba szálló porát megáldhassam, ezen kérésemet elutasították.”

4.

A történelem itt végetér.
A gondnoknő besöpri a napi bevételt
és bezárja a boltot,
hazamegy és meggyújtja a tűzhelyt,
a tükörbe mosolyog
gyanú felett álló aranyfogával.
Kincs ő,
az Úrnak a kincse.

A történelem itt végetér.
Egy hátrabukfencsel
az elme hazaszáll
pajtákhöz és padlásokhoz,
fúrógépekhez
és gazdasági épületekhez.
Biztosíték, önrendelkezés,
évek ígérete,
fúrógép,
őfelsége ejtőernyős ezredének
titkosrendőrsége
lord Widgery elnökle
alatt. *Fidei defensor*,
őrizd a betiltott
nyelvet, töltsd meg a múzeumokat.

A történelem itt végetér,
merengve tekint vissza
a parlamentre.
A szegények jutalma,
gondtalan nap a szomszédokkal.

5.

A kisérdalattin megállódhoz közeledve
imába kezdek, Bajcsy-Zsilinszky.
Idegenben múlik az idegenség, a büszke
halál méltó szavait megsemmisíti.

Egy élehetetlen szkeptikus vörös könnye hull,
beméri a távolságot szó és kép között,
otthon és félelem között szakadékba hull,
a kor sivár egyformaságába öltözött.

— — —

Imádkozz Bajcsy-Zsilinszky lelkéért.

Imádkozz Pásztor hadnagy lelkéért.

Imádkozz Hunter Gowan lelkéért, aki egy héttel a felkelés előtt
kardjával levágta egy pápista ujját, hogy megkavarja vele a puncsot,
mint a róka farkával az igazi vadászok.

Imádkozz Krisztus lelkéért, aki mindennek kezdete.

Jegyzet

Hugh Maxton írói álnév, William J. Mc Cormack ír költő és irodalomtörténész költői munkásságát takarja. „A protestáns múzeumban” című vers az *At the Protestant Museum* (1986) című kötetének címadó darabja.¹

William John Mc Cormack 1947-ben született Aughrimben, Wicklow megyében, a dublini Trinity College-ban szerzett diplomát 1971-ben és Derryben, a New University of Ulsteren szerzett PhD-fokozatot 1974-ben. Számos egyetemen tanított Írországbán, Angliában és az Amerikai Egyesült Államokban. 2001-ben a Goldsmith College-ból (University of London) vonult nyugalomba, jelenleg Írországbán, Wicklow megyében él. Tagja az Aosdánának, az ír akadémiaának.

Mc Cormack sokoldalú és termékeny szerző. Hugh Maxton néven – fordításaival együtt – tucatnyi verseskötetet adott ki, írt regényt és memoárkötetet is. W. J. Mc Cormack néven pedig jelentős könyvek sorát jelentette meg, különösen amióta abbahagyta a tanítást. Szövegkiadásai, forráskiadásai és antológia-szerkesztései ugyancsak jelentősek.

Mc Cormack – többünk számára, akik ismerjük, Bill – sokszor járt és többször is hosszabb időt töltött Magyarországon, szoros szálakkal kötődik a magyar irodalomhoz. Ady Endre, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes verseit fordította angolra.

From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition, and Betrayal in Literary History című átfogó korszakmonográfiájának és *Blood Kindred: W. B. Yeats. The Life, the Death, the Politics* című, Yeats fasizmusával foglalkozó könyvének elején is köszönetet mond Takács Ferencnek.²

„A protestáns múzeumban” élményanyaga is 1983-as budapesti tartózkodásához kapcsolódik. A Magyar P.E.N. Club meghívására több hónapon át itt élt és dolgozott. A protestáns múzeum a budapesti Deák tér 4. alatt található Evangélikus Országos Múzeum, ahová Takács Ferenc kalauzolta el egy sétájuk alkalmával 1983-ban. A múzeum viszonylag új volt, Dr. Fabiny Tibor egyháztörténész professzor kezdeményezésére és sokévi szervezőmunkája nyomán 1979. július 27-

1. Hugh Maxton, „At the Protestant Museum,” in Hugh Maxton, *At the Protestant Museum* (Mountrath: The Dolmen Press, 1986), 39–42.

2. W. J. Mc Cormack, *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition, and Betrayal in Literary History* (Cork: Cork University Press, 1994), ix; és W. J. Mc Cormack, *Blood Kindred: W. B. Yeats. The Life, the Death, the Politics* (London: Pimlico, 2005), xii.

én nyílt meg. Az ünnepélyes megnyitón egyébként Weöres Sándor is beszélt. Billre nagy hatással volt a múzeum állandó kiállítása.³

A vers a kiállítás anyagából több tételre is szövegszerűen utal. A 2. részben idéz – az evangélikus hagyománynak megfelelően magyarul írva a nevét – Luther Márton 1542-es végrendeletéből, amelyben feleségére, Bóra Katalinra hagyta vagyonát. A végrendeletet báró Jankovich Miklós, katolikus arisztokrata és műgyűjtő vásárolta meg egy észak-német evangélikus családtól 40 aranyért. Jankovich 1815-ös végrendeletében a Luther-végrendeletet a magyarországi evangélikus egyházra hagyományozta. A végrendelet Luther Márton saját kezű írása, és a dokumentum érdekessége, hogy a hitelesítő tanúk között van a tizenhatodik század másik nagy reformátora, Melancthon Fülöp is.⁴ A végrendelet a múzeum kiadásában magyarul, angolul és németül is megvásárolható. A 3. rész Bárdosi Jenőnek (1910–1985), a sopronkőhidai fegyház evangélikus börtönlelkészének, Bajcsy-Zsilinszky Endre kivégzése után négy hónappal, 1945. április 26-án jegyzőkönyvbe vett vallomásából összeállított szövegmontázs. Ő volt Bajcsy-Zsilinszky utolsó óráinak egyetlen tanúja.⁵

A tételszerűen építkező költemény ezeket a szövegeket a 4. résztől kezdődően az ír történelem és politika kontextusába helyezi. A *fidei defensor* kifejezéssel utal például az angol protestantizmus történetére, és a kifejezés jelentésbeli változására, ahogyan a X. Leó pápa által VIII. Henriknek adományozott cím jelentése az ellenkezőjére fordult: a katolikus helyett az anglikán egyház által megtestesített hit védelmezője lett a király. Hivatkozik továbbá az 1972. január 30-i Véres Vasárnapra (Bloody Sunday), amikor az észak-írországi Derryben tizenhárom polgárjogi tüntetőt és járókelőt lőttek agyon a brit hadsereg katonái. A Widgery-vizsgálóbizottság, amelynek vezetője az angol legfelsőbb bíróság elnöke, Lord (John) Widgery volt, közfelháborodást keltő jelentésében felmentette az angol katonákat a vád alól, hogy védtelen

3. Cf. „A múzeum története,” in *EOM (Evangélikus Országos Múzeum)*, látogatás: 2012. október 15. <<http://www.evangelikusmuzeum.hu/hu/magunkrol/eom>>.

4. Cf. Czenthe Miklós, „A Luther-végrendelet 'kalandjai' – Hogyan került a dokumentum a magyarországi Evangélikus Egyházhoz?,” in *evangelikus.hu (Magyarországi Evangélikus Egyház)*, látogatás: 2012. október 15. <<http://www.evangelikus.hu/teologia/a-luther-vegrendelet-201ekalandjai201d-2013-hogyan-kerult-a-dokumentum-a-magyarorszagi-evangelikus-egyhazhoz>>.

5. Cf. Dr. Temesvári Tibor, szerk., „Bajcsy-Zsilinszky Endre utolsó stációja,” in *Történelmi emléklap*, látogatás: 2012. október 15. <http://users.atw.hu/historiamozai/bajcsy_zsilinszky_endre_utolso_stacioja.html>.

civileket öltek meg. (Tony Blair brit miniszterelnök 1998-ban új vizsgálatot rendelt el: a Saville-jelentés 2010-ben jelent meg és bebizonyította, hogy a katonák nem mondtak igazat, amikor azt állították, az első lövéseket a tüntetők adták le.) Egyéb utalások is vonatkoznak erre az időszakra. Az észak-ír polgárháború, a „The Troubles” során a terroristák, a minden bizonnyal hitelt érdemlő szóbeszéd szerint, Black and Decker fúrógépekkel kínozták és csonkolták áldozataikat. John Hunter Gowan (1727?–1824) angolokhoz hű ír protestáns földbirtokos, a „Fekete csürhe” (Black Mobs) néven ismert lovasság vezetője volt, és a katolikusok ellen elkövetett rémtetteiről vált hírhedtté. A versben említett eset is megtörtént.⁶ Pásztor hadnagyról Bill kérdésemre elmondta, hogy nem valóságos személy, afféle akárki, fiatal katonatiszt, akinek a neve visszaul a 2. rész börtönlelkészére és Jézus Jó Pásztor példázatára (János 10,1–18).

A vers nemcsak egy ír és egy magyar irlandista barátságának és szakmai együttműködésének személyes emlékét őrzi, hanem az ír-magyar kulturális emlékezetnek is becses darabja. Ehhez teszem most hozzá a fordítással, mindkettőjük barátjaként, a magam részét.

6. Cf. „The Boys of Wexford,” in *BBC*, látogatás: 2012. október 15. <<http://www.bbc.co.uk/northernireland/ashorthistory/archive/intro153.shtml>>.

Gyukics Gábor

Két vers Takács Ferencnek

a felbukkanó dinnyehéjra várva

nézem a folyót
lassú
figyelnem kell
hogy lássam
merre halad

órákig bámulom
mielőtt
hátat fordítok a víznek

amíg néztem
fölhúztak mögém egy falat

visszafordulok a folyóhoz
benne
rengeteg dinnyehéj
harapdálják a halak

zajtalan

nincs csend
nincs minek háttal állni

hallható a levegőt karcoló
jelbeszéd
térre függesztett hangjai
jeltelen tűnnek el
ha nem rögzíti őket
a hallóideget pótló
önkéntes agy

a hóolvadás
a karóra nagymutatója
morajlik
perceg
látni véled
hallani nem
talán csak
ha egyé nem válsz
az uralkodó
mozdulattal

Kuroli László

Jupiterre!

Allegro vivace

Takács Ferinek

A magyar emberevés közben nem beszél, én azért mégis. Kalandos életem során egyszer pincérként kellett siklanom egy tartózkodón elegáns vendéglőben, ne legyen neve, húzódjon meg szerényen egy székesegyház tövében. Norbertóval, kitűnő fikcióval dolgozhattam együtt, először csak a keze alá, egy műszakban vele. Nagyvonalú, kedves és szigorú főúr egyszerre; én tehát mellékúr, néztem és igyekeztem. Járt hozzánk egy Hoffer nevű gourmet, nagyhírű dinasztia sarja, hiú, hedonista hím. Nem is járt ő, jelenné vált a vendég-térben, penetrálta azt, *oda lett*. Ajtó ki, Hoffer be, nyomában mindig ugyanazon attraktív, sejtelmes nőalak, szépnem, csak föltűnőnek mondták volna szigorú eszteta élv-társak, kissé lárvaaarcú. A majtényi síkon, hol a hősi könnyű csorog alá, mindig erősen és ügyetlenül fölhordott make-up takarta meztelen bőrét. Mint *politically correct* fogalomtár a köznyelv felszínén, úgy. Mint festősegéd hebrencs mázolója a falon, úgy.

Úgy alakult az étlapi tradíció, a választási duett, hogy rákkoktélt kértek „előre”, hiszen valamiből lesz egy másik valami, de ez itt csak úgy a semmiből – salátaágyon kapros-citromos szószban merészen föltornyozott rózsaszín rákok. Mindig *koporsó-feketére* égetett pirítóst rendeltek hozzá. „Norberto, édes aranypofa, Isonzónál vagy Doberdónál löketet kaptam, mit rebegtél, mennyit fizetek?” Hoffer esemény lett nálunk, kihívás, bevonulása megrengette a székesegyház tövét, *barokk legyenünk vagy szabadok?* Ötleteit mórrikálva fogadtuk, *szeszélyegyenlőség*, sörbe öt citromkarikát?, azonnal hozom, Uram! Legyen most kivételesen jéghideg a brokkoli krémleves? Egy laza lasagna? Most alkotta meg a szakács, *freskófriss*, még Anton Maulbertsch előtt merem ajánlani! Tommaso Schillaci odalent, egy raritás, fiatal, ambiciózus ínyesmester! Miután kibontottuk a borsmártásból, legyen a bélszín kissé véres, mint az alkonyi ég fáradt szeme?

Napok múltak, hetek mentek <vagy fordítva>, rákkoktél nem változik, Hoffer vonul, nyomában az attraktív nő, örök jelen idő, mi pedig cinkosan biccentünk: íme hát, a rákkoktél az Univerzum biztos, kitüntetett

pontja! Így rendelte, Uram, odafönt és idelent. Pavlovi reflexek kezdtek dobolni bennünk, mikor egyszer megint indulni látszott a szcénánk, egy ámulatos napon – éppen június 16^{dikát} mutatott a naptár. Ragyogtunk, sűrögtünk-forogtunk, egyszerűen zseniálisnak gondoltuk, amit csinálunk. Ritka, de van ilyen. Két villanás az arany ragyogásban. Ajtó ki, Hoffer be, látjuk már: hibátlan minta. Mire Norberto, két hátra szaszé után, mint egy leleményes Napóleon, vagy Auftaktot beintő Karajan, No. 41, K. 551, hangosan leszól a konyhára, hogy zeng tőle a torinói étterem is, „*Tommaso, prenderesti il Cocktail di Gamberi!*”

Három lépcsőfok vezet le a vendéglőbe, bár nincs időnk ezen bánkódni – csak később tudjuk majd meg, mit tesz három lépcsőfok viszonylag felnőtt, ivarérett emberekkel. *Hogy már mit tett volt velük.* Midőn Hoffer leereszkedik «a mi szintünkre», és kéjesen belefúrja az omlós jelenbe villáját, álmélkodva látjuk, hogy egy totálisan másik nő van az ő drága lába nyomában. Egy nagyon szép idegen nő ott ám! Szent János apostol úgy mondja, illetve a fordítás, hogy csönd lett az égben, úgy egy félórára. Norberto rám nézett, úgy értem, omlós arcomba fúrta szeme villámát – ha le tudnám írni e pillanatot és pillantást, most bizonyosan én lennék Gustave Flaubert. Úgy döntöttem, igaz szavakat forgatok ki, és közben figyelem, mi történik velem.

Szépen asztalhoz ment férfi és nő, s akkor ezt halljuk: „Honnan tudják itt, hogy mit akarunk enni?” Mindketten éreztük, fióka-zsenik «sors léha kegyeltjei», hogy ungaro-talján vérünk agresszíven föltolul abba a nagy, buta arcunkba. Norberto a mindig bódító kávéfelhőben azt a verbumot használta, amely a hímvessző használatának rossz hatásfokát hivatott kifejezni az európai nyelvekben.

Döbbenetesnek tartom, hogy, már nagyon régóta, a nemi élet történeteseit a sikertelenség, a rosszindulat vagy az átverés metaforáiként használjátok, nyelvtársaim.

A rákkoktéli előjáték után a szép nő fölállt és elment hátra, hogy bepuderezze az orrát. Joyce kolléga úgy mondja valahol az *Ulysses*-ben, *she paid a visit to Miss White*. Hoffer olyan mozdulattal parancsolt oda Ő Szent-Asztalához, mint egy szabadnapos Jupiter, és fojtott hangon osztotta meg velünk kétségkívül szubtilis, optikai jellegű kételyeit: „*Hülyék!, hülyék!, ez a feleségem; akivel meg hozzátok járok, az a nőm! Hát nincs szemetek, hülye faszok?*” Majd átmenet nélkül elnevette magát, *jupiteri kacaj volt, nem bírta szcénával!*, érezhessük, hogy kedves, szeret-

hető, és oltári nagy bránerek vagyunk. Ez a hiba emelte meg kicsit június 16^{dikát}, tette egy változattá a szép reménytelenségre, az üres férfigőg és hűtlenség bukásának azért mégiscsak megnyugtató pillanatává. És megértettem, hogy van, amit nem lehet elkúrálni, de ha mégis elk, akkor az elk-et emelt fővel kell vállalni. Hoffer a jelenet végén akkora borraivalót adott ‹lelkiismeret-furdalás?›, hogy Norbertonak előre kellett hajolnia – Karajan fals hangot hall valahonnan hátulról, a kürtösök és fagottosok felől. „Elnézést, mennyiből? Megismételné még egyszer, kérem?” Ő is Isonzónál vagy Doberdónál, *bezaehlen!*, mindig nyelvet ölt a múlt.

Miért falok föl embereket? Mert a második hofferi nő sokkal vonzóbb, szebb, kedvesebb asszony ízlésem szerint, mint az első, az attraktív, kissé lárvaarcú, azért. Az erkölcsöt most nem vizsgálom, azért. Elhatároztam, hogy végigpillantok testen és tájon. Ha regényben volnék: bizony Uram, a férfiakat kevésbé ismerem, mint a nőket – és a nőket szinte egyáltalán nem ismerem. Az Univerzum tehát, úgy komponáljunk, nem a józan észnek vagy klasszikus ízléseszménynek engedelmeskedik, hanem a rákkoktól lüktető szeszélyeinek.

Donald E. Morse

The Seven-Day Camel

"It's hard to sing with an empty glass."

—Irish Proverb

Rural County Wicklow, Ireland, 1974

The black-bordered door of translucent glass swung back into place. Under the swirls of smoke Jack recognized the familiar aisle created by two rows of dark coats topped by plaid or grey caps. The men all held partially filled half-pint glasses of the dark brown gargle. Those on the left leaned against the bar, while those on the right sat upon a low bench behind a scattering of tiny tables. Through the haze someone groped around a table heading for the bar. Must be his turn to get a round, Jack thought. He was halfway through the room before he spotted his guests up ahead in the lounge. Probably they have had a hard time believing this could be the "snug local" I touted back at the house, he speculated.

The lounge was more of the same dark coats and cloth caps except the distance between bench and bar was greater to allow for the darts. A game was in progress, but then a game was always in progress from eight each night until closing.

"Evening," Jack offered generally.

"Evening," echoed back from beside the bar to be joined by a few "Hallos" from the bench and one more formal "And good evening to you" from behind the bar. Jack grinned. Irish pubs might be short on decor and what his friends back home called "atmosphere," but they more than made up for such omissions with their friendliness and, of course, their good wares obtainable in such quality nowhere else on the globe. Quickly he covered the few remaining feet from bar to lounge and caught up with his guests.

"Oh, there you are. Is this the right place?" The tone Mrs. Ernst used clearly indicated that she had grave doubts about the whole enterprise, including this rather down-at-heels lounge area.

"Yes. It is," replied Jack. "Now don't be judging it only by appearances. You'll see. Say, there's a seat over there against the wall with a bit of table we can use. Why don't you go over and secure it, while I get us some refreshments? What's your pleasure?" He guided

them towards the vacant spot, keeping an expectant look on his face. Get them focused on something besides the looks of the place, he thought. His generosity was prompted not only by a desire to see them comfortably settled, but also by a strategy arrived at through no little experience of always buying the first drinks before there were too many in the round.

"I don't know what to have, do you Harry?"

"Would you like to sample the local waters?" Jack interposed.

"OK, I'm game for anything."

Anything? Why you randy old goat, who would've thought you were up to that. Aloud he said, "How about a whiskey or a pint of stout?"

"No whiskey for me, thanks, but what's stout?"

"It's Guinness, dark and just loaded with vitamins."

"Oh. Is it a tonic wine?"

"Some think so. It's what almost everyone's drinking here."

"Oh, yes, I see." Doubt raced across Mrs. Ernst's face as she looked again at all the half-filled glasses. "Doesn't look all that appetizing, but when in ..."

Jack interrupted. "Yes, that's true. But that's part of its secret attraction. Because it looks so black and bitter, you're always surprised that it tastes so good." He was about to continue and deliver a brief sermon on goodness and Guinness, but decided against it. This was hardly the time for lecturing, especially when he would not be preaching to the converted.

"Well, all right, we'll try some."

"Good. I'll get it."

"Oh, no. Let me."

"No, I insist. You go and claim the seats on the bench." Jack turned and marched up to the bar.

"Now, Sir." The barman waited expectantly.

"Two pints and a glass of stout, please."

"Two pints and a glass of Guinness, right, sir."

Jack radiated approval for the curate's courtesy. Ah, the unfailing politeness of the natives. Wish they could export that round the world, especially to America. Make the globe an altogether more hospitable place for those of us just passing through. Turning back from the bar, he saw both Mr. and Mrs. Ernst taking seats on the bench as those on either side squeezed together to make room for them. As Jack approached, a man rose and offered him a seat across the table from them.

"Ah, no. Now don't get up."

"It's all right. I can sit over there and you'll want to be with your friends."

"But I can stand perfectly well."

"Not at all. Not at all. Now you just sit down here and enjoy yourself."

Thinking it would be rude to refuse, Jack sat on the warm seat before the low table cluttered with empty bottles and cigarette ends.

"I've ordered the pints, but it will take a while."

"Why, is there much of a line waiting?"

"No, no. It's not that. You just can't pour a glass full of stout and drink it down. It has to settle to be any good, so they fill about a third of a glass, leave it a while, come back and pour in a bit more, let that settle, then they repeat the process until the glass is filled to the brim. Takes three minutes to do it properly."

"Three minutes?"

"Right. Can't hurry good stout. It's exactly like the whole country: nothing in a hurry. No one over here rushes to do anything—unless they're a British, German or American tourist. Those race around the country trying to see everything and miss most of what's worthwhile. There's an old Irish proverb: 'When God made time, He made plenty of it.' Did you ever hear of anything more un-American?"

"Not really."

"When you get to the west of Ireland, you'll see the farmers driving their donkey carts to the creamery with their morning milk. Nothing hurries them. And then in the evening they all go to the pubs to quaff the national drink which takes three minutes to pour: Can you imagine anyone in Chicago or Detroit or Los Angeles waiting three minutes for his beer? I can't." He probably would have rambled on in this fashion, but the barman signaled that the pints were ready. His guests had listened politely to his going on, perhaps thinking it all part of the place's atmosphere. Up at the bar Jack paid for the drinks, then picked up the foaming pints and made his way back across the room. Meanwhile, Mrs. Ernst had struck up a conversation with their neighbors. Jack handed round the glasses, saying, "To your very good health."

"To yours."

The Ernsts tasted it tentatively.

"Well, what do you think of it," asked Jack, wiping the foam from his upper lip.

"It's not bad."

"Pretty good, but it will take some getting used to."

"Yes, I suspect that it is an acquired taste for most foreigners, but certainly it is one well worth acquiring."

As the night wore pleasantly on, the Ernsts decided that for this first time out they would not indulge in too much of the national drink, not wishing to overtax the acquisition process, and so switched—reluctantly, they said—to whiskey. Never at a loss, Jack promptly began regaling them with the history and properties of whiskey, which was, after all, an Irish invention.

"The Gaelic for whiskey is *uisce bea* or 'water of life.'"

"Is that so?" was the only response he got. The Ernsts were clearly not as interested in his bits and pieces of travel brochure history as they were in the conversation of the three men next to them. The topic was a comparison of ancient and modern farming, but like most such conversations this one was beginning to verge on the risqué as the talk shifted from crops and weather to various methods of gelding.

"Well, of course, you realize now that everything's easier today than it was in me father's time," said the man on Jack's right to Mr. Ernst. "Why, as a little boy I can remember my uncle once going after the bull with a penknife and he all tied up roaring on the ground."

"With a *penknife*?" stammered Mr. Ernst, looking as if he could not possibly have heard correctly.

"With a penknife," repeated his informant. "Now I don't know if he'd nothing else at all to hand, but that's what he was after using, and didn't the old bull know what was coming off? Aye, you can bet on it that he did."

Gingerly, Jack felt down between his legs. Yes, his were there and still intact. He was glad he checked as you can never be too careful about such things.

"Well now, don't you know that today, why there's nothing much to it," chimed in the neighbor of the first man. "Why with just one squeeze from that special tool the modern gelder do be using—why, they're off."

"Does it hurt the animal very much?" queried Mrs. Ernst. Bet she belongs to the SPCA, thought Jack. Perhaps this will give her some research material for their next meeting. Could title it "Gelding Then and Now." Immediately he regretted his mental sally. After all, it was good to see both of them pitching into the conversation and the farmers certainly appreciated their responsive audience.

"Oh, I don't think so, really," answered the second man. "Them rams now they are a bit sore from the bruises for a day or two afterwards, but that's about all."

"You know, though, that does remind me of a day many years ago now before all these grand new tools came along. I was coming down the road above Tim Conway's farm around gelding time when I noticed all the sheep crowding down into one end of the pasture below. Coming closer I could see that they was all rams and that there was this man and boy working away on them. First they'd grab a ram, throw him down on the ground where they'd both hold him while another man stood by with two bricks in his hands. 'Good God,' says I to meself, 'sure and he's not goin' to use them things on the poor baste.' But I was wrong, for doesn't your man there step up behind the ram on the ground, take aim and smartly crack those bricks together. Oh, the pitiful sound that from out of the ram then: It would make your heart bleed to hear it. When the two that was holding him down let go, all the poor thing could do was stagger off into another corner of the field and collapse on the ground. No one paid him the slightest mind, for as quick as you like the man and boy grabbed another, threw him to the ground and didn't your man step right up and have another go with the bricks.

"'Well,' says I to meself, 'I'll up and have a word with him.' So I steps up to him and says I, 'Nice evening, isn't it?'

"'Oh the best,' says he.

"'Well,' says I, 'I see you're after doing a bit of gelding.'

"'Oh, yea,' says he, 'and it's about time too. Them rams is getting a bit hefty about the bag.'

"'Well,' says I, 'you didn't find anything too terribly sharp for to do the job with.'

"'Oh no,' says he, 'these bricks may be dull, but they are after doing a fine job.'

"'But,' says I, 'but doesn't it hurt?'

"'Oh no, not at all,' says he, 'not unless you get your fingers caught.' And splat! away he goes to do another."

Laughter exploded around the little table. Grinning, Jack thought of how he'd tell this story later to Mary, but improve it by leaving out all those "says he" and "says I." Someone tapped him gently on the shoulder, offering a full, dark pint. "Many thanks," he responded. Guess someone's got another round. He settled his pint securely on the table, shaking his hand to get rid of the excess foam that dribbled down the

outside of the glass. That's the Irish for you, he thought. Not convinced they have a full pint unless the glass overflows. Bet the landlord who was told to "fill the flowing bowl until it doth run over" was English and his customer Irish. He leaned closer to catch the conversation. Apparently the arrival of a new round had triggered a story about someone who'd a drop too much taken.

"So there was Seán celebrating the great day, and by early evening he was properly set up. So out of the pub he reels, gets into the car. He was in no shape to walk. Not being one to waste time, he puts the car in gear and races away. Out onto the road he roars and what should he meet there but a passing funeral procession. Well, he's in such a hurry, or else so bloody well drunk, that instead of putting on the brakes he puts on the speed and hits the hearse broadside. The force of the blow knocks the coffin clean through the window and out the other side onto the road. Seán knows that he's hit something, so out of the car he gets. As he looks round to see if any damage has been done he spots the corpse on the grass. So as cool as you please, he leans over and apologizes for any possible inconvenience caused by his impetuosity. When he gets no reply, he takes your man on the ground's silence for acceptance, so doesn't he bend over and shake the corpse's hand. Then composing himself and with a grand show of dignity he gets back into his car and drives off down the road to another pub where he spends the rest of the evening until tea time."

The storyteller waited for the chuckles to subside then turned to Mrs. Ernst.

"Aye, now that's a true story I'm after tellin' ye, Mrs. Sure as I'm sitting here."

"Aye, that's right," agreed his neighbor. "Why, do you know it wasn't till later that evening that the guards caught up with him in the other pub. When they asked him, didn't he know it was a corpse he was shaking hands with, he told them 'Sure, and wasn't it a good thing because I couldn't do him any more hurt, could I?' That may have impressed the guards for a moment, but it did not go down with the judge who fined him damages and costs."

"Aye, Seán sober received a nasty surprise from Seán drunk." As the talk drifted on, Jack leaned back completely contented. The good talk circled round his head, and the stout gurgled happily in his belly. What had St. Paul said? "Take a little wine for thy stomach's sake." That was it. A little wine and a lot of Guinness for thy equilibrium. Never trust anyone who's teetotal, unless they're not taking anything between

drinks. He recalled the many stories he'd heard in this and other pubs of someone who went mad because, according to the common wisdom, he was not a drinking man. While he wouldn't go quite that far, he would admit to being suspicious of the man who did not take his glass with the rest. Wasn't one of the tip-offs to the abnormality of some of Nixon's crew, long before Watergate, when a reporter found two of the top aides sitting in the back room of a Miami gin mill during the '72 convention drinking milk, nursing their principles, and planning to steal the election. Good to be shut of the States for awhile. Things too close at home. Here the glorious landscape illuminated the petty sordidness of it all. He sipped his stout feeling the liquid slide down his throat then hit the previous pints now souring in his stomach.

"Remember the German who showed up here last month with the horse caravan?"

"Aye."

"How could we forget him? He certainly could put away the pints of lager."

"That he could," recalled the first one to mention him. "But he made the mistake of coming down to the pub driving the horse and caravan. The horse must have taken his own sweet time about getting here, for he didn't show up until half ten which left only one hour until closing time. The German was fuming, but what could he do? Once inside he tried to make up for lost time by knocking back the pints one after another as fast as he could order them."

"And did he ever put them away," offered a listener.

"True. That he did. By closing time he was feeling pretty good. Well, when he comes out of the pub most of us were standing around out there saying good night, and some of us were taking bets on whether he and the horse would make it back up the hill in the dark. First he had to get himself up on the caravan seat, but except for some huffing and puffing he seemed to have little trouble with that part of things. Down he flops onto the seat, picks up the reins and yells at the horse to get going. At least we think he did, for he spoke to it only in German. Mind you, none of us knows to this day what he actually did say, but from the redness in his face and the wild look in his eyes, I'd say it must have been fierce. On he howls while the horse, as pretty and cool as you please, tries to pull up a particularly succulent bit of grass, paying himself no mind at all. On howls the German. He must have called that horse every name he could think of until finally he ran out of breath and fell back exhausted.

"Now the rest of us were just standing around or doing our business up against the wall—begging your pardon, Mrs." He turned apologetically to Mrs. Ernst, but she, not knowing what he means by "up against the wall" had no idea he was speaking to her.

"Well," he continued, "I guess he'd used up all his names, for suddenly he became quiet. Then Pat over here walked up to the horse as quiet as you please and says, softly-like to him, 'Giddyap.' The horse lifted up his head, looks Pat full in the face. Pat says 'Giddyap,' again and the horse, grateful for hearing something so sensible and comprehensible for the first time that night, picks up his feet and starts trotting off up the hill. The German was so startled by the sudden movement that he had to grab hold of his seat to keep from falling to the ground. Guess it never occurred to him that not all horses know German."

The story met with quiet smiles and an immediate effort to top it with another tale of another German. Jack wanted to stay and hear it, but could not, for the first of the evening's pints was knocking furiously upon his bladder walls demanding egress. Working his way through the maze of black coats he eventually reached the brown, fly-blown door with the irregular letters spelling "Gents." Wonder why no Irish equivalent? All public conveniences were labeled "Fir" for men. But probably this proprietor lived in fear of accidents happening while the desperate patron searched frantically for a translator. Moving quickly up to the trough inside, Jack addressed himself to the pressing needs of the moment. Only after the stream was well started did he take any notice of his neighbor. To forestall the usual pleasantries about the weather, Jack trotted out a time-tested ploy he'd borrowed from some novel. "Ah, there you are," he said to his companion of the moment. "Take it in good and cold and piss it out warm and useless."

The fellow smiled. "You're right there enough," he said.

"Yes, looked at that way, it all appears a bit futile, but still there are all those lovely moments in between the intake and the outgo."

His fellow at the well adjusted his clothing and headed for the door. "Well, back for some more of those good moments. All the best," he called over his shoulder.

"All the best," answered Jack, finishing up his own task. He dabbed his hands in the feeble trickle of water from the single spigot, shook them out and headed through the lounge back to the table and a waiting pint. Circling the glass with his hand, he felt again the coolness before tipping it up. Whoever could guess there was such a good use

for barley, he thought. Far better to toast it for stout than to give it to horses. Too good for them anyway. Looking up he was heartened to see the Ernsts in the middle of an animated circle. In a nation of talkers, there's a ready welcome for the stranger who listens.

In a short space Jack's glass became suddenly and depressingly empty. Mr. Ernst, detaching himself from the bench, appeared at Jack's elbow.

"This is really so delightful. Don't know when Carol and I've had such a good time. Can I get you something to drink?"

Thought you'd never ask, Jack responded silently. Aloud he said, "Why yes, I'd have another of the same, please."

"Right. That's a pint of—ah—Guinness?"

"Right."

"Right. Would you like something to go with it? How about a glass of whiskey? You said it was the water of life."

"So I did, but no thanks. The pint is plenty for me."

"Oh come on. Let me get you one."

Jack almost said something about American largess which mistakes the more expensive for the best and won't really believe that some people actually prefer the one that costs the least, but he thought better of it.

"Well, all right. You've twisted my arm, but only a small one, please."

Mr. Ernst went and ordered for the two of them. On his return he asked Jack, "What about the others? I mean those farmers we've been talking to all night. Could I offer them something? I'd like to, but I don't want to be taken for the pushy American who comes over here to impress people by throwing his money around."

Jack decided that he definitely liked the Ernsts very much.

"Oh, you needn't worry about that. They would only think that if you bought every round or bought for the whole pub. An American dropped by and did that last week, and while they were all grateful they were also puzzled since he hadn't just won the pools or had a long shot at the races. Anyway that fellow over there next to your wife got the last round, so..."

"He did? I thought that came either from you or was 'one on the house.'"

"Sorry, don't believe they've heard of that over here. This is a fairly low budget operation."

Glancing around him, Mr. Ernst had to admit Jack's description fit. Turning to the bench he inquired if they would like the same again and

the black coats, exercising remarkable restraint, allowed as how if he were having one himself they could be persuaded to join him.

The new round was distributed and duly examined, carefully tasted and pronounced fit for consumption.

"Now that's what I call an honest drink," said the man next to Jack, across from Mrs. Ernst. "You know, I used to be a traveler for the best Irish whiskey and had to go all over the country. It was a good life I had then what with plenty of samples and, of course, I'd to use the expense account to buy the publican and his curate a glass of the best. Since no one likes to be drinking alone, I'd take one along with each of them. What with one thing and another I had a good life until one year the distillery got it into its head that an Irishman might be able to reform the English ways of serving up their whiskey and increase their trade. So they shipped me off to England, but it was no go. No matter where I went things were all the same: every drink measured by that same wee measure and I could not get them to change it."

"You mean the English shot glass is smaller than the Irish one?" interjected Mr. Ernst.

"Yes, indeed, it is. Now this is an honest glass you've kindly given me here—and I thank you very much for it—but the English glass is a mean little thing. We used to have an expression in the trade. 'Like an English whiskey,' we'd say, 'so small it wouldn't fill a hollow tooth.' Terrible little things. Why you could put any two of them in a glass and still not find your drink. Yes, 'so small it wouldn't fill a hollow tooth,'" he repeated with evident satisfaction. Then, sampling the generous Irish measure, he declared, "Ah, now that's good."

"Aye, that it is," chorused his listeners.

There was a pause. Mrs. Ernst moved to fill the lull. "Well, there certainly are some big differences between English and Irish pubs—although this is one of the first Irish ones we've been in so far."

"Yes," added her husband in support, "all the English ones are decorated and have distinctive names, whereas over here most seem to have the owner's name and are, er, well"—he groped for words, realizing too late that no matter how he finished the comparison the result would have to be uncomplimentary.

Jack decided on a rescue attempt. "That's true," he said, "but you know some of those fancy pub names can get you in trouble. One of my favorites is The Raven, which is next door to Queen Charlotte's Maternity Hospital. I wonder if they put the slogan 'Nevermore' up over the door."

There were some polite smiles, but mostly puzzlement and clearly no laughter. Too late, Jack realized that not only was his joke too complicated but it also depended for its punch line on an American reference and worse still on an American literary reference. While he might have failed at being clever, he did succeed in starting the talk flowing again between visitor and local.

The rest of the evening passed quickly. Towards the end the topic became the recent and continuing oil crisis and the resulting very high gasoline prices. "Still and all, it's not the easiest thing being in the petrol pumping business," said one of the farmers. "Do you remember all the trouble Willie O'Brien had in getting started?"

"Oh, do I ever. How could I forget? He started out that autumn to build his little station and it wasn't until the next April that he pumped his first gallon of petrol."

"Why did it take so long, if the station was small?" asked Mr. Ernst.

"Well, you see the company he was tied into really did not know what it was they were doing, but Willie didn't find that out until it was almost too late. His trouble began as soon as they tried to clear the land for the station. Took them over a week because everywhere they dug they found rocks and clay, but the trouble really started when he went to dig the hole for the storage tanks. You know they have to be buried so many feet deep because of some kind of safety regulation. Well anyway, Willie got in your man with the digger and away they went. The sods really flew around that place until they had this great hole dug out of the ground. A huge lorry brought the tanks over from Dublin and Willie got them all nicely settled in the new hole. The digger pushed back the dirt over them and Willie went off home to supper well satisfied with himself for doing a good day's work. Next morning out he comes and down the road to his new station. When he rounds the turn of the road up above the station he knows something is wrong, for there sitting on his lot is something that looks for all-the-world like an elephant. The closer he gets, the bigger it looks until when he was but a little ways down the road he recognizes what it is: there floating above the ground as pretty as you please were his petrol storage tanks, just as if they'd never been buried at all. Willie comes up and sees them resting there right on the ground with no sign at all of the hole. He looks all over the place for it, but it's gone. Well now he wondered if he might be losin' his mind or if someone was playing a joke on him. Probably not a joke he decided because who would go to all that trouble?"

"But what had happened? Where was the hole?" asked Mr. Ernst.

"Wait till I tell you. It seems that the tanks floated up to the surface during the night because of all the ground water that seeped into the hole and pushed the dirt and tanks out of the way. Willie gets on the phone and calls the petrol company to tell them about his strange floating tanks and they sent an engineer down to have a look. They might as well have kept him in Dublin for all the help he was. He told Willie to dig the hole again, put the tanks in it, but this time to fill them up with water."

"With water?"

"That's what they said: 'with water.' The theory was that the weight of the water would keep them in the ground and after the ground had a chance to settle, why then the company would come down and pump them out and he could open for business.

"Well, Willie hired the digger again, who comes back and digs out the hole again. Probably the most money he ever made for one hole. When he's finished in go the tanks and Willie fills them up with water and goes off home. Next day he returns and what does he see but the tanks sitting happy as Larry upon the ground, with the hole again among the missing. First thing Willie thinks is that someone must have emptied the tanks, but when he checks them, sure enough they're all full. So he empties them out himself. Oh there was some water out on the road that day; gallons and gallons of it all flooding down towards Flynn's pub."

"Did the company help him out?"

"Well that depends upon what you mean by 'help.' Sure they sent that engineer feller down again, but Willie was wise to him by this time and he refused to take any of his good advice with which he was so free. Instead he went and found someone who had gone through the same process in getting set up, and this feller told him the only way to do was to dig the hole, pump out all the ground water you could, sink deep piles to anchor the tanks and only then to put the tanks down and cover everything with cement—which is exactly what Willie did. He dug the hole, sunk the piles, tied down the tanks, filled them with water, poured cement over the whole business, piled the dirt on top and went off home and waited five months until the ground really settled. It worked, and next spring he opened his station some four months after he was supposed to. Took every penny he had and a lot of the bank's too, if the truth be known."

"Oh you've got to look out for those companies," someone said.

“True enough. They’re only in it for themselves. Don’t care a bit for the little fellow who’s pumping petrol for them.”

Almost time for last orders, thought Jack. Funny, as often as I’ve gotten gas from Willie I never heard that story. “What will you have,” he asked, “there’s just time for a last round.”

“Wait, let me,” interjected Mr. Ernst firmly. Jack made a brave show of objecting, but gave in. After Mr. Ernst returned bearing glasses for all, someone said that the discussion of petrol and water-filled tanks reminded him of the story of the camel who could drink enough to go seven days without water.

“You’ve not heard the one about the seven-day camel?” No one had, so he began. “Well, it seems that camels, as you all must know, are famous for being able to go several days without a drink—something that few of us here could do. In fact some of them are able to go for as many as four or five days without having a drop of water. Well, it seems that there was this feller over there in Egypt or one of them countries who had to do a good bit of traveling out in the desert. The way that he wanted to go was longer than usual, and he went around hunting for a camel one that could go the whole distance without having to stop once for water. He went to one camel dealer who had several for hire and asked if he had a beast that could go for seven days without drinking. ‘No,’ said your man, ‘I don’t. The longest any of mine will go is five days.’ The next dealer gives him the same story, as does the next and the next, until finally he runs across a dealer who, while he didn’t have any seven-day camels himself, knew of someone who did. He told the feller to go out and around this section of the city and when he came to the top of the hill over towards the west, he’d find a small hut with your man sitting before it, and that was the place he’d find the seven-day camel. So off he goes, up and around the section of the city until he finds your man sitting before a hut at the top of a hill. ‘Are you the man with the seven-day camel?’ he inquires politely.

“‘Why, yes, I have three-, four- and five-day camels and one or two seven-day ones.’

“‘May I rent one of the seven-day ones?’

“‘Certainly.’

“So he pays the price of the camel and makes all the arrangements to bring him back, where upon the dealer takes him across the way to show him the camels. He picks one out that looks good to him and your man hands him a couple of bricks. ‘What’s this for?’ asks the customer.

“‘Well,’ says the dealer, ‘you want to take that camel over to the water hole and let him drink his fill. Now your ordinary camel will drink enough for five days, so what you do when you take him down there is watch him very carefully as he drinks. When he’s almost done, come up quickly behind him with the two bricks. Take careful aim and when he’s about to finish smash them two bricks together with the camel’s balls in between: When you do that the camel will go oooooooooosssssssh—and here he made a great show of quickly sucking in his breath—that’s the additional two days’ water for your seven-day camel.’”

First there were surprised looks, then roars of laughter as the story finished. The barman was calling, telling them all to “Drink up, Ladies and Gents. Drink up now, please.” People emptied their glasses and began departing.

“Good night now.”

“God bless.”

“God bless.”

“All the best.”

“Good luck to you now. Enjoy your holiday.”

“Oh yes, thank you so very much. I don’t know when we’ve had such a good time.” Clearly the Ernsts’ thanks were genuine, for they had thoroughly enjoyed the stories and the talk.

Out of the smoky pub they went into the clear night air. The Ernsts headed for their car, promising to meet Jack back at the house.

Overhead the dark blue night sky was crammed with stars. So good to see them, thought Jack. I never see stars at home with all the streetlights and shopping centers.

“Night,” he called to one of the farmers.

“Best o’ luck,” came back as the black figure started walking off.

Jack reached his car, slid onto the seat, braced himself, started the engine, put the car in gear and drove off down the road. Think I’ve put away enough pints to survive a seven-day drought meself, but mine are all right and with any kind of luck I should be able to put them to good use before long.

The little car rounded the bend and disappeared into the night lit by a myriad of stars and the setting moon, leaving the now-deserted pub behind.

RUBBED SOME SHINE OFF SHEM

Joyce-stúdiúmok

Joyce Studies

The Creativity of Remembrance or the Whetstones' Testimony

When working on *Ulysses*, James Joyce confided to Ezra Pound that he had no imagination.¹ To Frank Budgen, he identified imagination with memory.² Once he mentioned D'Annunzio, Kipling and Tolstoy as the greatest natural talents of his times – three very imaginative talents so different from his own talent.³ And he agreed with Vico in that „Imagination is nothing but the working over of what is remembered.”⁴

If we consider the huge narrative universe of James Joyce's oeuvre we cannot find a purely, exclusively fictional character, event or locality. Joyce did not invent anything or anybody, and, if we take his earliest literary experiments, the epiphanies, as indicative, he never wanted to. It is a gross oversimplification, but we can divide his life into two sections: 1) gathering memories, up to 1904; 2) reworking them into literature, from 1904 on. The boundaries of this narrative universe are rather distinct: to the North: Howth Head; to the West: Chapelizod and Phoenix Park; to the South: Dalkey or Bray; to the East: Piddin House or probably the Kish lightship. The time limits are about 1890 and 1904. Of course, once in *Portrait* he gets as far as Cork, and in *Exiles* he gets as far as 1912, but these are clearly extensions of the same, strictly defined narrative universe. (We could also mention *Giacomo Joyce* as an exception but I would like to exclude that unique and very personal text from this examination.)

Let us now assume that we are dealing with these approximately fifteen years as time, and Greater Dublin as space. In James Joyce's oeuvre we have record of many events that took place in this space-time continuum and of many persons who played a role in them. And, of course, we have other, presumably more accurate records of the same events and persons. A great deal of Joycean scholarship and cult

1. Unpublished letter to Ezra Pound, 5 June, 1920, qtd in Richard Ellmann, *James Joyce*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1982), p. 661n.

2. Frank Budgen, *Myself when Young* (Oxford: Oxford University Press, 1970), p. 187.

3. From David Fleischman's diary, qtd in Ellmann, *James Joyce*, p. 661n.

4. Ellmann, *James Joyce*, p. 661n.

deals with the correspondences and discrepancies of these records. Richard Ellmann has set a rather high standard for this kind of activity.

Our common assumptions are these: 1) James Joyce used the events, acquaintances, impressions and experiences of his life up to the age of twenty-two as raw materials for his works; 2) To be able to judge his actual achievements, we have to know the extent of the difference between literary and biographical facts; 3) Our curiosity concerning the factual background is not a mere trespassing on personal matters but it has some justification from the point of view of a poetic investigation. And we might include a fourth, somewhat weaker assumption: that Joyce himself recognized or even planned, this duality of his life *before* actually leaving Dublin. This would mean that he consciously conducted the events and acquaintances around him in order to generate more interesting raw material for the second period, the reworking of memories.

What makes this approach still rewarding today is that the Joycean record of these narrative elements is not a static structure carved in stone, but a dynamic process that itself took several decades from the jotting down of the first epiphanies to the concluding of *Finnegans Wake*. So some narrative elements have an internal story as they get into the flow of storytelling raw and crude, and resurface from time to time, getting smoother, brighter and more compact, and sometimes dissolving completely. There are elements that appear in the epiphanies, then in *Dubliners* or *Stephen Hero*, then in *Portrait*, and a very few reappear even in *Ulysses*. The process, as I will show in a few examples, is always about condensing and generalizing the raw material for a more effective impact.

Joyce is an extremely economical writer. He uses every idea, every narrative element, however small or insignificant, to the greatest possible effect. That means that we might expect very few hidden treasures in his essays, letters or other unpublished, extra-canonical work. Most of his contemporaries (e.g. T. S. Eliot, Ezra Pound or W. B. Yeats) put their abstract ideas into their influential essay output or their extensive correspondence. Joyce directs everything towards his fictional work and leaves hardly anything for essays or letters in terms of abstract, generalized ideas. Stephen inherits and summarises his early attempts in aesthetical systematization. His erotic, often pornographic correspondence with Nora finds its way into the mind and fantasies of Leopold Bloom. If, as a would-be correspondent to a newspaper, he makes an interview with a French automobile racer, we can

be sure that all those energies will find their way into a short story of *Dubliners*. And this economy gives us comparable versions: we can see the same piece of narrative work in different stages of preparation.

It is a great advantage to have several texts to compare from Joyce's own hand, but it is not enough; after all, Joyce might have cherished the same prejudices and aversions for a lifetime. Of course, we have some excellent objective sources, like Thom's *Directories* that Joyce himself used so extensively, but they will not say anything of prejudices, aversions and preferences. The only source that can help here is the testimony of the involved (thus biased) contemporaries, who will provide their own, presumably illuminating prejudices. Luckily, we have a few memoirs or autobiographies of some people whom Joyce himself considered important agents in the forming of his narrative universe. He himself gives us the list in *Ulysses*, before Stephen delivers his speech on Hamlet in the Library: "Where is your brother? Apothecaries' hall. My whetstone. Him, then Cranly, Mulligan: now these."⁵

It is a strange but lucky coincidence that the brother's, Cranly's and Mulligan's, real-life counterparts – Stanislaus Joyce, J. F. Byrne and Oliver St. John Gogarty – all became (to different extents) literary people, and they all left their versions of the events for us. Considering the period of Irish and world history this generation, and especially its intelligentsia, had to live through, it is not an empty phrase to call this a lucky coincidence. One of Joyce's closest friends through his school years, Thomas Kettle, who in real life married Mary Sheehy, the airy "Emma" of his books, was killed in action in France.⁶ A highly talented friend from the university, Francis Skeffington, who is called McCann in the books, was arbitrarily killed by an English officer during the 1916 Eastern Rising, though he did not take part in the fights.⁷ George Clancy, the original of the loveable country boy, Davin, who later became the major of Limerick, was killed by the black and tans in 1921 in front of his own family.⁸ Vincent Cosgrave, the model of Lynch, drowned in the Thames, possibly intentionally taking his own life,⁹ fulfilling Stephen's prophecy about him as Judas. But luckily, the three

5. James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler (London: The Bodley Head, 1986), p. 173 [9:977–8].

6. See Joyce's letter of condolence to Mrs Kettle, 25 September 1916 in *Selected Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975), pp. 221–2.

7. See Ellmann, *James Joyce*, p. 399.

8. See Ellmann, *James Joyce*, p. 61.

9. See Ellmann, *James Joyce*, pp. 598–9.

whetstones survived and they all testified. And their testimonies can be compared to the roles Joyce gives them in his narrative universe.

There can be no doubt concerning Stanislaus Joyce's huge and beneficial role in his brother's life. He was his brother's keeper in more than one way and remained the most important supporter of his family until James found some mightier keepers, especially Harriet Shaw Weaver. He lived his whole life, as well as his afterlife, in his brother's shadow, though his diaries and his unfinished book, *My Brother's Keeper*, prove him to be an excellent writer. We also know that many of James Joyce's ideas came, unacknowledged, from Stanislaus (the plot of *A Painful Case*, the title of *Portrait*, etc.).¹⁰ Even the idea of people as whetstones is taken from Stanislaus' diary: "He has used me, I fancy, as a butcher uses his steel to sharpen his knife."¹¹

In *Stephen Hero* we can clearly see this relationship: Maurice acts as an ideal interviewer, as an Eckermann to his Goethe, making sure that every little bit of his wisdom gets unearthed. Between this stage and that of *Portrait* the figure of Maurice almost vanishes. He is mentioned only once and not very favourably, when they start for Belvedere College:

O, Holy Paul, I forgot about Maurice, said Mr Dedalus. Here, Maurice! Come here, you thick-headed ruffian! Do you know I'm going to send you to a college where they'll teach you to spell c.a.t. cat. And I'll buy you a nice little penny handkerchief to keep your nose dry. Won't that be grand fun?¹²

And in *Ulysses* Stephen says this of the matter: "A brother is as easily forgotten as an umbrella."¹³

The relationship with the second whetstone, Cranly, or his original, John Francis Byrne, was very different. Byrne had never been an uncritical follower: he was two years older than Joyce and had a status and reputation in his own right, e. g. as an eminent chess player. It was Joyce who had to seek his company and often wait for him while Byrne finished his chess parties with John Howard Parnell (the brother of the late political leader) of whom Joyce was rather jealous. So Joyce

10. Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (London: Faber and Faber, 1958), pp. 165–6; George H. Healey, ed., *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1971), p. 12.

11. Healey, ed., *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, p. 20.

12. James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, in *The Portable James Joyce*, ed. Harry Levin (New York: Penguin, 1976), p. 319.

13. James Joyce, *Ulysses*, p. 173 [9:974].

chose a whetstone who meant a challenge: Byrne certainly was not as easy to keep as a companion as Stanislaus, and was not so easy to amuse as an audience. Throughout the books Cranly is presented as a person of great integrity. This can be seen as a token of gratitude, not only for the role Byrne played as a whetstone, but also for his staying honest and friendly towards Joyce in difficult times. Many friends turned against him when his first publication, the Ibsen-review, appeared in *Fortnightly Review*, but Byrne remained on his side.¹⁴ And this quiet support meant even more for Joyce after his leaving Dublin. In *Ulysses*, Cranly seems to be a person of Stephen's past, but he is always mentioned favourably, probably even with some nostalgia. And though Cranly had already finished his mission as a whetstone, many aspects of Byrne are immortalized in the figure of Bloom, including his address, his body measurements, the route of the nocturnal walk they took together in 1909, and especially his earthly, sober honesty.

The relationship with Oliver St. John Gogarty is again entirely different. After a fully trustworthy supporter and an honestly neutral friend Joyce chose a dangerous companion: a dominant rival and a possible enemy. Gogarty was many things Joyce wanted to be: a medical student, a ladies' man, a local hero, a sportsman, a full-blown dandy, and also four years his senior. It seems as if Joyce sought challenge: rougher and rougher whetstones, relationships with more and more dramatic potential. Their friendship lasted for about twenty months but there was no trace of real, honest intimacy between them. In 1909, when Joyce returned to Ireland, Gogarty sought reconciliation with him, but in the meantime (according to Ellmann and Joyce himself) he conspired with Cosgrave against Joyce's marriage.¹⁵ It seems the events of this 1909 visit were decisive in forming the plot of *Ulysses*: the main enemies getting the attributes of Gogarty and Cosgrave (Mulligan is Gogarty; Lynch is Cosgrave; and Boylan is a compound of the two). A real-life event in 1909 determines the fictional account of some real-life events of 1904 in a book that was composed from 1914 to 1922.

Of course, Gogarty cannot be present in the earlier books; it would defy the inner logic of this narrative universe. Stanislaus' diary seems to describe Gogarty's attitude accurately, though he is clearly biased towards Joyce:

14. A detailed (and certainly very subjective) account of these debates on Ibsen can be found in chapters 19 and 20 of *Stephen Hero* (London: Paladin, 1991)

15. See Ellmann, *James Joyce*, pp. 278–82 and especially Joyce's letters to Nora on 6–7 August, 1907, *Selected Letters*, pp. 157–9.

The truth is, Gogarty – and his mother believes him – hopes to win a literary reputation in England. He is jealous of Jim and wishes to put himself before him by every means he can. The carelessness of reputation is the particular lie he has chosen to deceive himself with. Both Gogarty and his mother are mistaken, however, for Gogarty has nothing in him and precious little character, and is already becoming heavy, while Jim has more literary talent than anyone in Ireland except Yeats – even Yeats he surpasses in mastery of prose, and he has what Yeats lacks, a keen critical intellect. If Jim never wrote a line he would be greater than these people by reason of the style of life and his character.¹⁶

When Stanislaus recounts the events of their early life in *My Brother's Keeper*, we are inclined to believe him. We can see no reason, moral, emotional or stylistic, that would divert him from the truth of his memories, approaching the end of his life. So we can have a “witness account” of some of the elements of Joyce’s narrative universe. We certainly cannot get more accurate descriptions relating the death of Georgie, a young brother. And if we take Stanislaus’ account as “the truth,” we can see how it is changed in James Joyce’s narrative. There are five among the surviving 40 epiphanies that are related to this event. The 19th is about their mother’s helplessness; the 20th is about James’ loneliness in his mourning; the 21st is about an observation during the funeral; the 22nd is about a dream, or rather, a nightmare; and the 23rd is about the social aftermath of the event. When it comes to the conscious literary retelling of the event, Georgie becomes a sister named Isabella on the pages of *Stephen Hero*, but some of the epiphanies are reused almost word-by-word. And in the next step, *Portrait*, the whole event disappears from the narrative universe. But it is not lost: the experience is reworked into *Ulysses*, when Bloom muses on the image of his dead son, Rudy, and imagines him in his “present”: his tender thoughts picture Rudy at the age of Georgie. In real life, of course, Joyce gave Georgie’s name to his own firstborn son.

Similarly, we have no reason to deny Byrne’s honesty when he recounts some real-life events that appear to be his contributions to Joyce’s narrative universe. The most characteristic of these narrative elements is the lighting of the fire by Father Darlington in the College.

16. Healey, ed., *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, p. 26.

The actual event took place as early as 1895 and for the young Byrne it was a deep, intimate, spiritual experience, something like a secret initiation rite. He told the story to Joyce in 1902 and even then he felt it was a betrayal. When he found this precious piece of his own memories rewritten on the pages of *Portrait*, he felt betrayed himself. Joyce, keeping many details (such as the candle ends), changed the identity of the witness to the much older, cynical Stephen, thus exploiting and spoiling the original purity and spirituality of the moment. When visiting Joyce in 1927 in Paris, Byrne expressed his disapproval, using the phrase of Dublin fishmongers: "You either take that fish or leave it alone but don't paw it."¹⁷ Joyce answered that he regretted many things he had written. It was only in 1944, half a century after the original event, that Byrne had the chance to read the more or less faithful account of his story in *Stephen Hero*.

It is interesting to compare the attitude of the whetstones as they encounter their image or the retelling of their stories in the Joycean narrative universe. Stanislaus Joyce simply tells the original, real-life story as he best remembers it, as if offering it for the comparative activities of the Joycean cult and scholarship. J. F. Byrne is more critical: he accepts the artistic motivations behind Joyce's distortion of events, but also questions the moral value of such distortions. Gogarty's attitude is very different. He remains a rival to the very end and tries to present his own narrative as a competing, alternative account of the same events; as a story that would challenge or even defeat and overwrite that of Joyce.

In his novel, *Tumbling in the Hay* (published in 1939),¹⁸ there are two scenes that can be compared to scenes in *Ulysses*. One is the evening gathering of the medical students in the Holles Street hospital, with the participation of an irritating character called Kinch; the other is the company starting their progress towards the red-light district and losing Kinch on the way. Gogarty's account seems to be an attempt at revenge. He does not try to improve his own image (after all Joyce never denied his wit, intelligence and social predominance), instead he tries to degrade the image of Joyce. And not by simply presenting him as an irritating, pedantic, pompous, garrulous drunkard (after all that would not differ so much from Joyce's self-image). He tries to

17. The „original“ of the scene is described: J. F. Byrne, *The Silent Years: An Autobiography with Memoirs of James Joyce and our Ireland* (New York: Farrar, Straus and Young, 1953), pp. 33–5.

18. Oliver St. John Gogarty, *Tumbling in the Hay* (Dublin: The O'Brien Press, 1996).

demonstrate what an unimportant, marginal figure this Kinch was for him and his medical friends.¹⁹

Is it possible that such an attempt of revenge can succeed? The results are ironic. Because – apart from a small circle of Oliver Gogarty's Dublin fans who are convinced of his supremacy over Joyce – anyone who ever ventures to read Gogarty's book (or Byrne's or Stanislaus; for that matter) will do it because of Joyce. The majority of Gogarty's readers will read him to understand Joyce better; just like many tourists travel to Dublin to see how much the actual, physical Dublin is reminiscent of the Dublin of Joyce. The real-life factual truths are not interesting anymore, except when they are comparable to the elements of Joyce's narrative universe. Whatever happened in real-life reality, there is no way to defeat Joyce, as he successfully accomplished Stephen's most absurd, most pompous prophecy: "Ireland must be important because it belongs to me."²⁰

19. See Gogarty, pp. 188–94; 301–8. For example: „Kinch had poor manners” (188); „It's a great thing to get rid of Kinch” (308).

20. James Joyce, *Ulysses*, p. 527 [16:1164–5].

Mária Kurdi

“The Giant of Irish Literature”

Joycean Echoes in Irish Drama from Tom Murphy’s *A Whistle in the Dark* to Enda Walsh’s *Penelope*

Shortly after the Beckett centenary, the year 2009 saw the publication of a book by Cambridge University Press, which can be seen as more than timely in Irish scholarship for offering an inspired and detailed study of Beckett’s relation to contemporary Irish writing of all genres. The author, Stephen Watt, claims in the introduction that Beckett possesses enduring relevance for all times, defining the purpose of his own study as follows:

This book concerns itself not only with twentieth-century writers born before World War II who share affinities with Beckett or, in some cases, employ him or his characters as one or another device – playwrights, poets, and novelists contemporaneous with his later years and his works – but also with a newer generation of writers who have discovered in Beckett values quite different from those privileged by the postwar generation.¹

The chapters of the book elaborate on this thesis by addressing affinities with Beckett in the works of major Irish authors who belong to different postwar generations, including Brian Friel, Bernard MacLaverty, Derek Mahon, Paul Muldoon and Marina Carr. At the same time Watt also considers the changes in themes and dramaturgy represented by these authors at certain stages of the post-1960s era leading up to the present.

By now the many-sided influence of the other great Irish modernist, Joyce, on Irish literature, especially on the writers of fiction and poetry, has become legendary. Characteristics of Irish novels are often analysed in terms of the stylistic achievement of a Joycean work, or some comparisons are made with it. Out of the numerous examples suffice it to take note of one. In a book of essays on Sebastian Barry,

1. Stephen Watt, *Beckett and Contemporary Irish Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p. 5.

contemporary novelist, playwright and poet, a couple of the contributing scholars use Joyce as a significant point of reference. Discussing Barry's novel *The Engine of Owl-Light* (1988), Bruce Stewart reminds the reader that

[o]ne of the special effects for which Joyce's *Ulysses* (1922) is known is the trick of conjured detail. Words or facts properly known to one character turn up in the interior monologue of another. ... It is a device that confirms the utter authenticity of the text by hinting at the limits of literary realism; pushed any further, however, the authenticity would crumble.²

Stewart makes use of this premise for the interpretation of an important detail in Barry's work:

It is to this procedure that we may ascribe the remarkable slip-page of identities which brings about a sudden convergence between Moran of Sligo and the eponymous Oliver on the basis of an apparent error perpetrated by the overtly literary character Stephen whose stolen manuscript may well be the very novel we are reading.³

The exploration of analogies with Joycean themes and techniques, thus, may well serve the aim of evaluating the narrative diversity of a contemporary novel while reconsidering the operation of a particular device in Joyce for the potential use of other scholarly approaches and analyses at the same time.

As far as Irish dramatic works are concerned, it has been Joyce's prose, and not so much his only and rarely performed play, *Exiles*, which has proven to function as an inexhaustible source of influence for them. Regarding the notorious transgressions of generic boundaries which characterize especially the last two novels of Joyce, this is not a surprising observation. Upon asked about the cross-fertilizing presence of the great masters' heritage in Irish literature, the tradition

2. Bruce Stewart, "'To Have a Father is Always Big News': Theme and Structure in *The Engine of Owl-Light*," in *Out of History: Essays on the Writings of Sebastian Barry*, ed. Christina Hunt Mahony (Dublin: Carysfort; Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2006), 37–58, p. 46.

3. Stewart, 46–7.

behind the individual talent to borrow Eliot's terms, playwright Frank McGuinness states in an interview that

Joyce is the giant of Irish literature, as far as I am concerned nobody comes near him. There are other major writers in the Irish tradition, especially in the dramatic tradition, Synge and O'Casey are primary examples of it. And Yeats is a major poet but I think everybody is dwarfed in relation to the scale of Joyce's ambition and achievement. And that is encouragement really when you see that a narrative can take on something of a magnitude like *Ulysses* does.⁴

In the above lines McGuinness implies that for the Irish playwright, too, it is hard to disregard the scale of Joyce's achievement and refrain from drawing some kind of inspiration from it. The present paper intends to explore echoes and resonances of and with Joyce, his works and memorable characters in a few representative pieces of Irish drama from Tom Murphy to Enda Walsh, interpreting the ways in which the Joycean analogies or affinities of this kind contribute to the enrichment of the dramaturgy and the broadening of meanings.

Discussing the history of the cult of Joyce in Dublin, Ferenc Takács claims that its beginnings date back to 16th June 1954,

when a handful of Dublin *literati* including such members of the local Behemia of the day as Patrick Kavanagh and Brian O'Nolan set the pattern for all future Bloomsdays in the course of what turned out, and what was no doubt meant to be, something of a drunken joke.⁵

Joyce, or at least his name and his works' titles, began to be assimilated into the culture in more pedestrian ways as well. After the long years of having been ignored in his home country, by the late 1950s it became a sign of education to know about his work and claim to have read it. This was true even of the once deprecated *Ulysses* which, transformed

4. Maria Kurdi, "Interview with Playwright Frank McGuinness," *Nua* 4.1–2 (2003) 113–132, p. 118.

5. Ferenc Takács, "Mark-Up and Sale: The Joyce Cult and Overdrive," in *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies. Special Issue on James Joyce*, ed. Mária Kurdi and Antal Bókay (Pécs: University of Pécs, 2002), 108–117, p. 109.

into a kind of cultural icon, tended to feature as a topic of conversation. However, sometimes not for its experimental literary values but much rather to express the snobbish aim of demonstrating people's efforts to display their social status and acceptability in educated circles.

Tom Murphy's early play *A Whistle in the Dark* (1961) offers an example of using the name of Joyce and referring to the knowledge of *Ulysses* in the above way. Da, the father character's sons are facing the precarious hardships and uncertainties of Irish economic migrancy in England. On the surface, Da seems to embody the archetype of the all-powerful father figure, who has firm control over the movements of his sons. The unfolding details, however, reveal that his strength derives from a self-fabricated image of respectability and his unreliable memories of keeping up relations with influential people in his home town. When his sons are not on the scene, he starts bragging of his good family connections to Betty, his English daughter-in-law: "Did Michael tell you I've a brother a priest, the foreign missions?" His inflated self-presentation includes references to reading as his favourite pastime to construct an image of cultural superiority to his now London-based son and Betty: "This wouldn't be my house. At home I've two rooms full of books. ... I bet you never read *Ulysses*? ... No. A Dublin lad and all wrote *Ulysses*. Great book. Famous book. All about how ... Yeah ..."⁶ His evident inability to speak about Joyce's book in distinct terms makes us suspect that he may have just picked up the title in some conversation but has not the slightest familiarity with the Joycean text itself, let alone why it became so famous.

At the end of *A Whistle in the Dark* it is the tragic death of Da's youngest son as a result of the intra-family feuds which facilitates the complete unmasking of the falsity of Da's family pride and cultural pretensions. He "lost the job in the guards, police"⁷ and, in the wording of Fintan O'Toole, sank "to selling clothes around the countryside and, finally, to parasitic unemployment."⁸ The theme of the dysfunctional family and the ineffectuality of fathers stemming from frustrated ambition and the inability to keep up with the social transitions and new demands of the time dates back to Joyce's *Dubliners* and *Portrait*. In *Portrait* Stephen's characterization of what his father is at present would suit Da just as well: "a praiser

6. Tom Murphy, *A Whistle in the Dark* (Dublin: The Gallery Press, 1984 [1970]), pp. 53–4.

7. Murphy, p. 75.

8. Fintan O'Toole, *Tom Murphy: The Politics of Magic* (Dublin: New Ireland Books, 1994), p. 66.

of his own past.”⁹ However, compared with the fathers in Joyce, Da appears to be much worse. His cheap humbugging is coupled with clinging to the outmoded role of playing the tribal leader of his family, provoking them to behave violently, which entails inevitable destruction. Shaun Richards comments: “Underlying [t]his bravado is a desperate realization that his social role and meaning has been eroded,”¹⁰ which is in no way counterbalanced by Da’s self-justifying efforts to persuade anyone that he is an avid and intelligent middle-class reader, who is familiar even with Joyce’s *Ulysses*.

In portraying characters belonging to the urban poor, the Irish playwright might show resemblances with Joyce’s uniquely sharp-edged representation of this social group in *Dubliners*. Even if not reaching as far back as the slum world of Sean O’Casey in exploring such affinities, examples still offer themselves for examination after the 1960s and beyond. Writing about Brian Friel, Watt presents the discovery that the playwright has chosen names for his lower-class or underclass characters in his “Troubles” drama, *The Freedom of the City* (1973), which are well known from *Dubliners*. The critic identifies the following coincidences with the Joycean way of naming in the drama:

Michael and Lily in Friel’s drama bear the names of ill-fated characters in James Joyce’s short story “The Dead.” At 17, Joyce’s Michael Furey, whose health had declined from working in the gasworks, died out of love for Gretta Conroy, while at 22, Michael Hegarty, engaged to be married, may find a job in the gasworks; Joyce’s Lily views men cynically as only interested in “what they can get out of you,” while Friel’s Lily in middle age has given all she can to an unemployed and idle husband.¹¹

Watt’s astute linkage of the Joycean and Frielian characters provides a point of departure for further interpretation. The shared names of these pairs of characters from Joyce’s early twentieth-century Ireland and Friel’s late twentieth-century Northern Ireland reinforce the

9. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth: Penguin Books, 1992), p. 262.

10. Shaun Richards, “‘Complicated Thorns of Kindred’: Murphy’s Interrogation of Family,” in *Alive in Time: The Enduring Drama of Tom Murphy: New Essays*, ed. Christopher Murray (Dublin: Carysfort Press, 2010), 239–254, p. 240.

11. Stephen Watt, “Friel and the Northern Ireland ‘Troubles’ play,” in *The Cambridge Companion to Brian Friel*, ed. Anthony Roche (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 30–40, p. 39.

parallels between their doubly marginalized subaltern positions in their respective colonial and postcolonial circumstances. Although many decades apart from each other, the tragic experiences, thwarted ambitions and personal tragedies of these characters invite them to be viewed against the context of Irish history burdened by the paralysing and divisive effects of colonialism and its long-lasting legacy.

"*Dubliners* and *Portrait* are very much there in my writing. I try to disguise it as much as possible, but there is no escape, and I know that," McGuinness confesses in the interview with him quoted above.¹² Apparently, McGuinness does not suffer from the anxiety of influence. However, his inability to escape from the Joycean influence is demonstrated by the fact that in several of his plays McGuinness creates portraits of rebellious artists. Discussing his *Innocence* (1987), a dark masterpiece which dramatizes aspects of the life of Caravaggio at the head of an analysis of plays about artists in the contemporary Irish theatre, Csilla Bertha meditates on the relevance of the concept of "künstlerdrama" in dealing with the frequent staging of such characters. Her conclusion suggests the crucial role of the latter for the dramaturgical strategies: "Probably there is no need to define such plays as a sub-genre yet it is worth remembering that having artist-protagonists or some forms of art as a significant component of the drama involves far more than simply thematic considerations."¹³ Beside Caravaggio in *Innocence*, McGuinness stages figures who do not fall into the category of eminent artists like the Italian painter, yet are engaged in the activity of performing or playing, which introduces aspects of the art of theatre into the work, enriching it with a degree of meta-theatricality.

The protagonist of McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (1985) is Pyper, a member of the Northern Irish Protestant community, who joins the Ulster brigades of the British army to take part in fighting the continental enemy during the First World War. From the moment of his appearance he presents himself as a performer, "the teller of stories that are unconvincing, surreal and intent on disturbing the minds of the other soldiers" as Eamonn Jordan describes his role in the play.¹⁴ Before joining the army, Pyper turned his back on his family and culture, and in the play he

12. Kurdi, p. 118.

13. Csilla Bertha, "Visual Art and Artist in Contemporary Irish Drama," *Hungarian Journal of English and American Studies* 15.2 (2009) 347–367, p. 347.

14. Eamonn Jordan, *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre* (Dublin, Portland OR: Irish Academic Press, 2010), p. 71.

is showing contempt for the tribal spirit the other soldiers share by his embarrassing jokes and unpredictable, trickster-like behaviour. An analogy with Stephen Dedalus's ambitions in *Portrait* unfolds when he refers to his rebellion with the words "I would not serve,"¹⁵ echoing also Lucifer's declaration. Pyper's story about his exile to Paris to become an artist, a sculptor, derives from a motive similar to that of Stephen when he leaves the community he belongs to. Like Joyce's artist character, Pyper no longer accepts and shares the Protestant values governing the life of his family:

I cleared out of this country and went to do something with my heart and my eyes and my hands and my brains. Something I could not do here as the eldest son of a respectable family whose greatest boast is that in their house Sir Edward Carson, saviour of our tribe, danced in the finest gathering Armagh had ever seen.¹⁶

Pyper, of course, is not a middle-class Catholic like Stephen (and Joyce), who rebels against the delimiting constraints of his culture, but a Protestant coming from a well-to-do and well-connected family. Notably, having turned his back on them and living outside his country of birth does not result in real separation from the "tribe" for Pyper. In a way neither did it for Joyce. The difference is that while Joyce's creativity undoubtedly benefited from remaining in close contact with his cultural roots, Pyper experiences paralysis: "when I saw my hands working they were not mine but the hands of my ancestors, interfering, and I could not be rid of that interference. I could not create. I could only preserve."¹⁷ The freedom of the artist is denied to him; therefore, he channels his talent into performance and masquerade until his love for a fellow soldier facilitates reconciliation with his own people and culture. In this sense, *Observe the Sons of Ulster* can be called a portrait of the artist as a young gay man. Its experimentation with form displays Joycean features, too, as in the middle parts McGuinness applies a version of the montage technique known from the episode "Wandering Rocks" in *Ulysses*. In the play the employment of montage serves to present the simultaneous activities of the soldiers in pairs while creat-

15. Frank McGuinness, *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*, in *Plays 1* (London: Faber and Faber, 1996), p. 150.

16. McGuinness, p. 163.

17. McGuinness, p. 163.

ing new meanings through the juxtaposition and overlapping of their separate dialogues.

The inclusion of a character with artistic aspirations colliding with the strict communal demands on the individual is quite frequent in the pieces of literature set in Northern Ireland. *Ourselves Alone* (1985), a play by Anne Devlin, constructs such a character in Frieda, a young singer. The dramatic action takes place during the years of the Troubles, and the community represented is the republican side. At the beginning, the play shows three female protagonists locked in the stereotypical roles defined by and prevailing in the self-defending Catholic community in the early 1980s. They function largely as adjuncts to the men in the family and their comrades, serving the goals of the republican movement, which is firmly under male control. The men “require the unquestioning support of women”¹⁸ from the position of authority, whereas they supervise as well as police the women’s private lives, relationships and even thoughts. Frieda’s job is to entertain men at a republican club by singing a repertoire of the most popular political songs, which she finds against her taste and private ambition to compose her own songs.

As the action unfolds, the women protagonists’ sense of exploitation by and suffering from the inseparability of militaristic politics and private life is rendered more and more acutely obvious in the form of limitations and psychic disturbance. They realise the oppressiveness of the ways in which they are treated by men alongside the restrictive nature of the expectations they are required to meet day by day. Of Devlin’s three women characters, it is Frieda who goes furthest in managing to alert herself and others to the fixities of the system, which keeps on recycling a range of narrowly stereotypical attitudes and responses. She vehemently protests against outdated customs and practices of their nationalist heritage.

Transcendence of the political influence on her life seems to be possible for Frieda through the cultivation of art as a performer, a singer, which promises to be a liberating force. Frieda is ambitious to write and perform her own compositions instead of singing the republican repertoire. Like Joyce’s Stephen Dedalus, she also decides to leave her birthplace to embrace the loneliness necessary for an artist to create original works, tearing herself away from the effects of nationalist militarism and the distortions of the corresponding gender

18. Imelda Foley, *The Girls in the Big Picture: Gender in Contemporary Ulster Theatre* (Belfast: Blackstaff Press, 2003), p. 77.

politics: "I'd rather be lonely than suffocate. ... I want to write songs."¹⁹ Her words echo Stephen's choice of exile in *Portrait* from the demands of "home," "fatherland" and "church" in early twentieth-century decolonizing Ireland with the words: "I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can ... I do not fear to be alone ... or leave whatever I have to leave."²⁰ Frieda struggles in and then decides to leave a milieu dominated by republican nationalism intent on "decolonizing" the still British-ruled part of Ireland with no regard for what it costs in terms of human suffering.

The conclusion of *Ourselves Alone* also has resonances with Joyce. Rendered in a lyrical style, Frieda sums up her memories of a night-time scene on the sea shore from the past, involving herself and the other two young female characters. They shared an epiphanic moment of experience once they had "slipped off from the campfire" guarded by men to another part of the shore. Undressed, they waded in and could feel the maternal embrace of the sea while admiring the undivided wholeness of the universe around:

And we sank down into the calm water and tried to catch the phosphorescence on the surface of the waves – it was the first time I'd ever seen it – and the moon was reflected on the sea that night. It was as though we swam in the night sky and cupped the stars between our cool fingers. ... We lay down on the sandhills and laughed.²¹

Devlin's epiphany can be seen as an instance of the female *jouissance*, which involves the bodily pleasure of women being just among themselves in nature and enjoying the caressing embrace of the sea, free from male control and imposed regulations. The memory of the experience carries inspiration for Frieda similarly to Stephen's vision of the bird woman on the seashore outside of Dublin in *Portrait*. Thus, the drama *Ourselves Alone* dramatizes another portrait of the artist, this time as a young woman turning away from the claustrophobic atmosphere of the religiously and politically divided Belfast.

Playwright Enda Walsh's recent play *Penelope* (2010), which joins an already significant oeuvre of its young author, conjures up the spirit of Joyce by its very title, being the same as that of the last episode of

19. Anne Devlin, *Ourselves Alone* (London: Faber and Faber, 1986), p. 90.

20. Joyce, *A Portrait*, pp. 268–9.

21. Devlin, p. 90.

Ulysses. This episode is perhaps the one in Joyce's novel which has enjoyed the greatest number of adaptations to the stage and the media after the novel gained world-wide fame. Walsh's *Penelope*, however, does not qualify as an adaptation: it was written to produce an original work, which draws on only a few surface details of the Homeric source, the story of the wife of Odysseus wooed by rivalling suitors during his long absence in *The Odyssey*. The play stages four male characters, identified as the surviving four of the hundreds of suitors who have been fighting with and killing each other for years to be chosen by Penelope as her new husband, but never winning the "prize."

While the title brings Joyce to mind, by incorporating the theme of waiting, the play strikes the reader as very Beckettian, strongly reminiscent of *Waiting for Godot*, since the characters waiting are men in Walsh's drama. The reviewer of a performance in America by the Galway Druid Theatre defines the play also in Beckettian terms, calling it an "existential tragic burlesque ... funny and appalling and profound."²² To pass the time while waiting, the protagonists are often engaged in repetitive acts, games and slapstick humour like Beckett's protagonists, although these seem to be far more vicious and mean-spirited than the similar technique in *Godot*:

DUNNE *flings a Twiglet into FITZ's face. FITZ grabs a half-eaten sandwich and throws it at DUNNE's face. DUNNE grabs his Martini and throws it into FITZ's face. FITZ grabs his gin and tonic and throws it in DUNNE's face. DUNNE slaps FITZ across the face. FITZ punches DUNNE in the stomach.*²³

On the other hand, *Penelope* falls not so far from the intertextual feats of Tom Stoppard either, "whose approach to Hamlet in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* resembles Walsh's work here, enlarging and reimagining a small piece of an epic."²⁴ On the whole, through shrewdly alternating between the stylistic extremities of the funny and

22. Toby Zinman, "Enda Walsh's *Penelope* in Brooklyn: Odysseus is Coming, and, Boy, is he Steamed," in *Broad Street Review* (11 February 2010), accessed 16 September 2012 <http://www.broadstreetreview.com/index.php/main/article/enda_walshs_penelope_in_brooklyn>.

23. Enda Walsh, *Penelope* (London: Nick Hern Books, 2010), p. 40.

24. Barry Johnson, "Theatre Review: Third Rail's 'Penelope' in a Romp," in *Featured, Theatre, Top* (June 4, 2012), accessed 15 September 2012 <<http://www.orartswatch.org/theater-review-third-rails-penelope-in-a-romp/>>.

the shocking, the play comfortably fits in the established traditions of Irish drama.

With Penelope waiting in her house, the last four suitors are shown in “*a dilapidated swimming pool drained of water*”²⁵ but stained with the blood of Murray, another suitor killed the previous day. In the pool, the four men aged from mid-thirties to mid-sixties are whiling away their time by eating, drinking and talking. Whereas the last episode of *Ulysses* comprises only Molly’s (interior) monologue, Penelope in the Walsh drama is silent and visible at a distance, her youth and beauty preserved by being trapped in the larger myth she is part of. It is the men who present respective monologues, in fact courtship speeches, trying to win Penelope’s hand by word magic and performance. Their last straw of hope hinges on the success of their speech; they all know that the both heroic and cunning Odysseus will arrive home soon and will brutally slaughter them if Penelope has remained loyal and has the gate opened to him. Quinn (in his mid-forties) calls upon joint action to combat desperation: “Everything will change if Penelope agrees to take one of us as her husband today. If she does ... he’s left bobbing about the ocean like flotsam. ... It is in our interest that someone at least wins her ... so we work together, men.”²⁶

Although serving as a crucial device in the struggle to avoid certain destiny and ensure survival, the first courtship speech by Dunne (about fifty) fails to charm Penelope, since it is concerned with the speaker himself instead of focusing on the woman whose heart he wants to win. His bombastic tirade conveys a good measure of inflated self-confidence:

Blood surges through my powerful body, it puffs colour into my cheeks, thickens my hair, fattens my arms, boys! (*Like some primal roar.*) YOU WANT ME! (*Slight pause.*) Each step towards the open door and I stand on shards of your husband’s past, Penelope! I crush beneath me his heroics! I claim them as mine! ... Do you not see in me PEDIGREE?²⁷

Next Fitz (in his mid-sixties) almost gains success with a speech tuned in a highly different way, attracting the woman’s attention by the uniqueness of his feelings: “I will forget my past, forget the real world,

25. Walsh, p. 3.

26. Walsh, p. 21.

27. Walsh, pp. 27–8.

sit in my nothingness and begin with a new idea ... an idea ... of ... you. ... Can you see in me a possibility? A possibility to keep love faceless ... and just love the love itself?"²⁸ However, his lyrically charged speech is suddenly interrupted by Quinn, who snatches and places Fitz's book of Homer on the grill of the barbecue. The vicious deed does not only destroy the promising effect of Fitz's inspired courting but violates the rules of co-operation in the interest of someone becoming successful, which Quinn himself laid down earlier. As a manipulative and trickster-like character he sets up a series of mini-scenes in which he re-plays the story of famous lovers in history and literature ranging from Romeo and Juliet to John and Jackie Kennedy to charm Penelope. The scenes all involve the death of love or lovers in some way. His theatrical talent brings a smile to Penelope's face, upon which the performer himself has to die, fatally stabbed by Fitz and Burns who take revenge on him for not playing fair.

Famously, Molly's monologue in *Ulysses* ends with the word "Yes," confirming the acceptance of another person's intimate approach, that of her suitor and would-be husband, Poldy Bloom. Before uttering her final "Yes," Molly's thoughts wonder around the rich cultural diversity and unceasing vitality of the human world. In a recently published essay, Richard Kearney considers this positive closure as one of the outstanding epiphanies of the Joycean oeuvre and looks at the text along with its implications for the understanding of readers through the lens of ethical philosophy.²⁹ Kearney quotes from Rudolph Gasché's ideas appearing in *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*, which elaborate on Derrida's interpretation of *Ulysses* as an "open text," reflecting "the desire to open writing to unforeseeable effects, in other words, to the Other. It is a function of the responsibility for the Other – for managing in writing a place for the Other, saying *yes* to the call or demand of the Other, inviting a response." More specifically, Kearney continues in a footnote, "Molly's finale does not represent some great teleological reconciliation of contradictions in some absolute [Hegelian] synthesis of Spirit, but an on-going affirmation of paradoxes, struggles, contraries, contingencies in a spirit of humour and desire."³⁰ Regarding the complexities of style, for Kearney "Molly's rewriting of Penelope conforms to the basic features of comedy outlined by Aristotle and

28. Walsh, pp. 35–6.

29. Richard Kearney, "Epiphanies in Joyce," in *Global Ireland: Irish Literatures for the New Millennium*, ed. Ondřej Pilný and Clare Wallace (Prague: Literaria Pragensia, 2005), 147–182.

30. Kearney, pp. 178–9.

Bergson, namely: the combining of more with less, of the metaphysical with the physical, of the heroic with the demotic, of death with love.”³¹ Despite all the conflicts, jealousies, disappointments and pain that her monologue touches upon as part of the human experience, in her memories of starting a new life with Bloom, who “understood or felt what a woman is,”³² Molly’s closing her text with a capitalized “Yes” saves love as a reachable, redeeming possibility.

It is primarily in its ending that the play *Penelope* offers recognizable parallels with *Ulysses*. Among Walsh’s characters, the youngest, Burns, appears as a rather weak, feminine man, whom his mates can afford to bully and torture without consequences, reminiscent of Bloom’s non-militant attitude. Yet he is also the one who discovers in himself the ability to love another fellow being, the dead Murray, unselfishly and remember him as a friend, not as a rival necessarily cleared out of the way. When it is his turn to woo and charm Penelope with the power of words, Burns is trying to look beyond the blood-thirsty hostilities, corruption and dirt of their life as the competing suitors and, with echoes of Bloom’s speech against insult, hatred and force in “Cyclops,” says:

Rules are placed on stories, talk is a veil for lies and people carry around little pedestals of differing sizes and half-talk to each other and lie to themselves and others that they are part of a community, part of a civilization probably. But it needn’t be like that, Penelope! It shouldn’t be that way! And what if people could open their eyes and sit up in bed like the very first time and just be in the world and let their hearts rule? ... Things that have sat about lumpen, things that have imprisoned me in their dreariness and routine are now alive. And it’s Murray, you see.³³

Burns’s realization that only the capacity of love can make a human being really free leads him to give up the selfish and destructive ambition to win the heart of Penelope and thus save himself from the approaching Odysseus’s rage. Rather, he saves love and her love for her husband in particular as well as for the future of them together, bringing tears to Penelope’s eyes: “The world above evaporates in its own darkness and the pool is filling with all this good rain ... and it

31. Kearney, p. 181.

32. James Joyce, *Ulysses* (Harmondsworth: Penguin Books, 1987), p. 643.

33. Walsh, p. 50.

holds now all that is possible, all that will be good, Penelope. ... Your beginning ... is now.”³⁴ Considered in the ethical terms Kearney proposes and cites, with this Burns implies saying “Yes” to the needs of the Other, comparably to Molly’s affirmative style at the closure of her monologue.

Stephen Watt’s book-length analysis of Beckettian echoes and analogies in Irish literature demonstrates that the post-1950s generations absorb values from Beckett in different ways, depending on the period of time or the social transformations which their writings represent or respond to. My short discussion of Joyce’s influence on and presence in some pieces of postwar Irish theatre has pinpointed a similar tendency. Friel and Murphy started their respective careers in the late 1950s and early 1960s. Their works studied in this essay display echoes of Joyce, which enhance the socio-political accuracy of some of their characters’ portrayal in the postcolonial context. In the drama of playwrights around sixty like McGuinness and Devlin, the Joycean parallels work also in politicized contexts, yet allowing for more reflection on the central characters’ personal ambitions in terms of their seeking self-liberation from communal-based constraints through art. The youngest of the playwrights featuring in the present study, the mid-forties Enda Walsh, displays affinities with both Beckett and Joyce in his postmodern refashioning of the fatally entangled story of Penelope’s last surviving suitors carved out and enlarged from the Homeric world. The variety of intertextual resonances found in the plays enables the conclusion that the creative richness of Joyce’s work remains a goldmine for playwrights of all ages, challenging as well as delighting critics and readers alike.

34. Walsh, p. 51.

Joyce, the Universe and Everything

A Reading of *Finnegans Wake* 123.30–124.12¹

Why read Joyce? This is a question that is perhaps more often shyly suppressed than explicitly posed to professed Joyce enthusiasts like myself, but for many people it seems to remain a puzzle why anyone should – and how anyone could – read through several hundred pages of dense uncompromising text like James Joyce’s *Ulysses* (1922) or *Finnegans Wake* (1939).

There can of course be a number of approaches to answering this question. One can, for instance, borrow a few categories from Joyce’s memorable list of the “*World’s Twelve Worst Books*” in *Ulysses*:² the “political” (Joyce is part of the Western Canon), the “historic” (his books tell us about life in bygone days and are saturated with Irish and European history), the “hilaric” (Joyce’s works are fun to read), the “erotic” (the text of *Ulysses* was not cut and banned repeatedly for nothing), or the “melodic” (Joyce’s works are full of musical allusions and rely heavily on rhythms and other sound effects). The random nature of the original attributes invites us to add further ones: the lexical (Joyce’s English is exceptionally rich and is a challenge to read), the stylistic (his works present a full spectrum of registers and styles ranging from the sublime of heroic epics to the contemporary slang of pubs), the socially exploitative (Joyce’s texts offer a plethora of highly quotable phrases and sentences for anyone’s edification and use – among them the trochaic gem “never worth a roasted fart” /*U* 12.1386/), the psychological (his works are deeply informed by an interest in the workings of the human psyche and human relationships), or the religious (Joyce’s texts are permeated by the language, teachings, ceremonies

1. I am very grateful to Sabrina Alonso and especially Fritz Senn of the Zurich James Joyce Foundation for looking up and sharing data from the *James Joyce Archive*. I am also indebted to the editors of this volume for their useful textual suggestions, and to Zsuzsanna Simonkay for her Penelopean patience in inserting corrections and her Ulyssean inventiveness in re-creating Joyce’s diacritics in the publishing software.

2. James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler et al. (London: The Bodley Head, 1986), 15.1577–84. All parenthesized references are to this edition of *Ulysses*, citing episode and line numbers after the abbreviation *U*.

and worldly manifestations of various religions, most notably Roman Catholicism).

While the above are qualities that are presumably appreciated by the “general reader” as well, there are in Joyce several aspects that appeal particularly to the specialist. Perhaps the most important of these could be dubbed the “documentary” and the “exploratory” aspects. As to the former, one of the constant sources of fascination in Joyce studies is the exceptional quantity and quality of available material documenting Joyce’s life and work. There are scholarly biographies detailing his family, schooling and the experiences he had in Dublin, Pola, Trieste, Rome, Zurich, and Paris. There is a probably unmatched array of notes, drafts, autograph manuscripts, typescripts, galley and page proofs available in print or, more recently, online, hugely facilitating the tracing of Joyce’s creative process. Similarly, several modernist journals in which his works were serialised have been recently made available digitally, making the study of Joyce’s publishing history even easier, including the investigation of his intriguing hide-and-seek with censorship. Several volumes of correspondence and various memoirs give clues about the financial background of his literary projects and about the network of authors, editors, publishers, critics and lawyers who played an increasing role in helping him reach his audience. His texts have appeared in various legal and illegal, exclusive and cheap, illustrated and scholarly editions all over the world, and have been widely studied as editorial achievements, as artefacts and as commodities fetching often extraordinary prices. The countless adaptations, translations and creative responses to Joyce’s works in a wide variety of cultures continue to add to the body of Joyceana.³

As to the “exploratory” perspective mentioned above, *Ulysses* and *Finnegans Wake* especially contain such an array of allusions and references as to make their reading an enduring adventure. Everyday

3. *James Joyce in Context*, edited by John McCourt (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2009) gives a fine recent overview of most of these perspectives. Recent book-length treatments of specific aspects include (among dozens of other works) the following inspiring and informative monographs: John McCourt, *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920* (Dublin: Lilliput Press and Madison: University of Wisconsin Press, 2000); Katherine Mullin, *James Joyce, Sexuality and Social Purity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Michael Groden, *Ulysses in Focus: Genetic, Textual, and Personal Views*, Florida James Joyce Series (Gainesville: University Press of Florida, 2010); and R. Brandon Kershner, *The Culture of Joyce’s Ulysses*, New Directions in Irish and Irish American Literature (New York: Palgrave Macmillan, 2010).

biological processes and social activities are juxtaposed to rituals of birth and death, Irish phenomena to English, European or Egyptian ones, highly regarded discourses like history, philosophy, arts and sciences to less highly regarded manifestations of “popular culture” like magazines, newspapers, popular science books, music hall songs, advertisements and – one has the feeling – everything else that was there in Joyce’s world. If there is any truth in Joyce’s tongue-in-cheek remark on *Ulysses* that “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality,”⁴ then much of this truth is in the insights and pleasures that the Joycean “enigmas and puzzles” can give to readers willing to explore them.

It will have become obvious by now that to give an even vaguely comprehensive overview of why one would want to read Joyce is far beyond the scope of this essay.⁵ I shall therefore limit myself to giving one example of why I think that this reading can be so deeply intriguing and enriching.

Let us take a rather obscure but nonetheless fascinating passage from the description of the mysterious letter that is at the heart of book I, chapter v (I. v) of *Finnegans Wake*:

The unmistakable identity of the persons in the Tiberiast duplex came to light in the most devious of ways. The original document was in what is known as Hanno O’Nonhanno’s unbrookable script, that is to say, it showed no signs of punctuation of any sort. Yet on holding the verso against a lit rush this new book of Morses responded most remarkably to the silent query of our world’s oldest light and its recto let out the piquant fact that it was but pierced butnot punctured (in the university sense of the term) by numerous stabs and foliated gashes made by a

4. Joyce’s reported reply to a request by Jacques B  no  t-M  chin in late 1921 for a scheme of *Ulysses*, as quoted in *James Joyce* (Oxford: Oxford University Press, 1982) by Richard Ellmann, p. 521. Joyce indulged in a similar statement later as well: when asked why he had written *Finnegans Wake* the way he did, he allegedly replied, “To keep the critics busy for three hundred years,” Ellmann, p. 703.

5. A notable recent attempt at bringing *Ulysses* (back?) to the “general” reader is Declan Kiberd’s *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living* (London: Faber and Faber, 2009), gently assisted on its cover by Eve Arnold’s eye-catching 1955 photo of Marilyn Monroe reading Joyce’s novel in a striped multicolour swimming suite.

pronged instrument. These paper wounds, four in type, were gradually and correctly understood to mean stop, please stop, do please stop, and O do please stop respectively, and following up their one true clue, the circumflexuous wall of a single-minded men's asylum, accentuated by bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina, — Yard inquiries pointed out → that they ad bîn “provoked” ay ∧ fork, of à grave Brofèsor; àth e's Brèak — fast — table; ; acutely profèssionally *piqué*d, to = introduce a notion of time [ùpon à plane (?) sù ' ' fàc'e'] by pùnc! ingh oles (sic) in iSpace?!⁶

On the surface, the text discusses the significance of certain holes made on the sheet of the “mamafesta” (or motherly manifesto, *FW* 104.04) in leading to the document's writer. These “foliated gashes” are clearly associated with bodily aggression (“stabs,” “wounds”), (male) sexual activities (“the piquant fact that it was but pierced butnot punctured”) and possibly transgression (“stop, please stop, do please stop, and O do please stop”). Equally clear is the link with punctuation. While the original text was written in an unbroken or “unbrookable” text (like the *scriptio continua* of early manuscripts) and “showed no signs of punctuation of any sort,” the subsequent piercing introduced the four classic punctuation marks (the comma, the semicolon, the colon and the full stop) that indicate gradually increasing lengths of pauses.⁷ In

6. James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1939), 123.30–124.12. All parenthesized references are to this edition, citing page and line numbers after the abbreviation *FW*. Most later editions follow the same pagination.

7. This tradition of assigning pauses of gradually increasing length to the comma, semi-colon, colon and the full stop was very much present in a book whose contents were widely discussed in the British press and appear to have informed already the “Eumaeus” episode of *Ulysses*, *The King's English* by H. W. and F. G. Fowler, first published in 1906 by Oxford University Press. In chapter IV (“Punctuation”), the Fowlers begin their discussion of modern lapses of punctuation by reminding the reader of the basics that are clearly too often forgotten: “we observe that the four stops in the strictest acceptance of the word (,) (;) (:.) (...) ... form a series (it might be expressed also by 1, 2, 3 and 4), each member of which directs us to pause for so many units of time before proceeding” (220). For a detailed assessment of the significance of the Fowlerian discourse for Joyce's works, see Andrew Gibson, “Joyce through the Fowlers: 'Eumaeus', *The King's English* and *Modern English Usage*,” in *Joycean Unions: Post-Millennial Essays from East to West*, European Joyce Studies 22, ed. Brandon R. Kershner and Tekla Mecsnober (Amsterdam and New York: Rodopi, 2013), 225–244.

fact, two perspectives suggested above – male action and punctuation – had been associated in *Ulysses* already: Joyce banned punctuation marks from the closing episode of the book specifically to stress that this interior monologue belonged to a “perfectly sane amoral fertilizable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib* [woman],” and not to a cerebral man.⁸

It is, however, less often noted that many of the Wakean “paper wounds” serve not as punctuation, but as diacritics. This is evident enough from several allusions (“circumflexuous,” “accentuated,” “grave,” “acutely”) and the profusion of diacritics at the end. As part of the general discussion of the development of various scripts and alphabets from their “early muddy terranean origin” (FW 120.29), the text also clearly refers to the history of Hebrew diacritics. When it calls the “mamafesta” the “Tiberiast duplex” (FW 123.30–31), it evokes the scholars of Tiberias who worked out the characteristic system of diacritics that served to indicate the canonical pronunciation and chanting of Hebrew biblical texts from the eighth century onwards. Moreover, the “unbrookable script” suggests not only the ancient *scriptio continua*, but also a not yet fully developed Gaelic typeface (like the one used in and named after Charlotte Brooke’s seminal 1789 collection, *Reliques of Irish Poetry*) and a not quite “broken” German Fraktur type (the word derives from Latin *fractus*, “broken”) – both of which also use dots (“punctuation”) as diacritics. Furthermore, the Ulyssean association of punctuation with the male mind imposing form and order on the formless female matter was in July 1924 also extended to diacritics: Joyce took pains then to ensure that Valéry Larbaud’s French translation of the “Penelope” episode was printed not only without punctuation marks, like the original English version, but also without the accents required by normal French orthography.⁹

Although it appears to be clear enough that this passage is concerned with the phenomenon of diacritics at several levels, it is difficult to make much more of it on the basis of the text as it appeared in the 1939 first Faber and Faber book edition of *Finnegans Wake* and

8. James Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1975), p. 285.

9. See James Joyce, *The Letters of James Joyce*, ed. Richard Ellmann, vol. 3 (New York: Viking Press, 1966), p. 99, or Adrienne Monnier, *The Very Rich Hours of Adrienne Monnier*, trans. Richard McDougall, intr. Brenda Wineapple (Lincoln, NA: University of Nebraska Press, 1996), pp. 131–2.

as it has been usually reprinted since then.¹⁰ Thus, the 1939 edition (quoted above) contains 16 instances of only four diacritics: several grave accents (as in **Brofèsor** or, seemingly perversely, in **acùtely**), two acutes (in **ath é's** and in the French-based **piquéd**), one circumflex (**bîn**), and two carons (both in **profèššionally**). There seems to be no language that would require exactly this set of diacritics and could serve as a frame of reference. Carons or *háček*s (ˇ) are typical of Slavic and Baltic languages. The combination of grave, acute and circumflex accents is familiar from both classic polytonic Greek and French, but grave accents are also used in many other languages (including Italian and Scottish Gaelic), just like acutes (in Irish Gaelic, Hungarian, Czech and Slovak), and the circumflex (in Romance languages like Italian and Romanian, and Esperanto). Moreover, while the value of the sound indicated by the character š is roughly the same here as it would be in Slavic languages, the use of accents does not seem to follow any linguistic logic at all: the vowels represented by the grapheme ù in **acùtely** and **ùpon** are radically different.

A comparison with the manuscripts, typescripts and proofs of this passage, however, suggests that Joyce appears to have intended a much more complex – and, I shall suggest, more consistent – use of diacritics originally. This complexity seems to have suffered greatly from several subsequent transcriptions and publications.

The “first-draft” version that David Hayman reconstructed and dated to December 1923 or January 1924 looks like this:

The original document was what is known as unbreakable ~~script~~ tracery, that is to say, it had no signs of punctuation of any kind. On holding it to the light it was seen to be pierced or punctuated (in the university sense of the word) by numerous ~~dots~~ **cuts** and gashes ~~inflicted~~ **made by** a pronged instrument. These paper wounds, four in type, were gradually understood to mean stop, please stop, do please stop, and O do please stop respectively and investigation showed that they were provoked by the fork of a professor at the breakfast table *professionally*

10. There are at least two notable recent exceptions. Danis Rose and John O'Hanlon's 2010 edition (London: The Houyhnhnm Press, also published as a Penguin paperback in 2012) goes a long way towards restoring the original diacritics that Joyce had assigned to this passage (p. 98). The 2012 Oxford World's Classics edition by Robbert-Jan Henkes, Erik Bindervoet and Finn Fordham (Oxford: Oxford University Press) gives a similar restored reading in the Appendix (p. 634).

~~trying~~ **piqued** to introduce tempo into [a plane] surface by making holes in space.¹¹

While clearly occupied with punctuation, this passage contains neither terminological references to diacritics nor any use of them. These seem to have been inserted into the text from a handwritten note dating probably from March 1925 or somewhat earlier when Joyce reworked this passage for publication in the July 1925 number of T. S. Eliot's influential literary magazine *The Criterion* (1922–1939).¹² It is in this note that we first encounter references to grave, acute and circumflex accents as well as a wide array of – unfortunately not always very legible – diacritics. My reading of the additional passage replacing the words “and investigation showed that they were provoked by the fork of a professor at the breakfast table *professionally* ~~trying~~ **piqued** to introduce tempo into [a plane] surface by making holes in space” is as follows:

and following up their one true clue, the circumflexuous wall of a single minded men's asylum, accentuated by bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina, — Yard enquiries pointed out → that theyăđăđ bîn “provoked” by ^ fork, ôf ă grave Profêššor; âth é's Brèak – fast – table; ; acùtely profêššionally *piquéđ*, to = introdùçe ă nòtiôn of tîmē [ŭpôn ă plāne (?) s ù ' 'rfác'e'] by pùncť ! ingh óles (sic) in iSpâce?!¹³

11. James Joyce, *A First-Draft Version of Finnegans Wake*, ed. David Hayman (Austin: University of Texas Press, 1963), text from p. 89, dating p. 294. In Hayman's notation, Joyce's additions are printed in italics, additions to additions are in square brackets, cancellations are crossed out, and substitutions are in bold face (cf. p. 44). Hayman notes that Joyce wrote “understand” for “understood” and by error repeated the article before “plane.”

12. Joyce worked on the revision of this text for *The Criterion* between late February and late March 1925; see *Letters*, vol. 3, pp. 114–7. The writer may at this time, however, have also incorporated passages written somewhat earlier. This was certainly the case with some other parts of the *Wake* Joyce was working on three months later: “I am working hard at Shem and then I will give Anna Livia to the *Calendar*. ... I have got out my sacksful [*sic*] of notes but can scarcely read them, the pencillings are so faint. They were written before the thunder stroke” (letter to Harriet Shaw Weaver, 13 June 1925, *Selected Letters*, p. 307). As Joyce had been experiencing recurrent problems with his eyes for months, it is difficult to say which “thunder” or eye attack he had in mind.

13. *The James Joyce Archive*, ed. Michael Groden et al., vol. 46 (New York and London: Garland Publishing, 1977–1979), pp. 355–6; MSS 47473–48 and 47473–48v.

As compared to the 16 instances of diacritics in the 1939 version, this manuscript note has about 20 more. These include aspiration symbols of the Greek type (the smooth breathing or *spiritus lenis*, ´, as in **ád** and **óles**, and, possibly – but not in my reading – the rough breathing or *spiritus asper*, `), the macron (¯, as on the first **s** in **Profēssor** or in **plāñe**), the tilde (~, as in **plāñe**), the umlaut (¨, as in **notiön**), the ring above (°, as in **iSpāce**), the breve (˘, as in **őf ă grave** and **űpòn ă**, only in my reading), the dot below (or underdot, ·, as in **introdùce** and **pùñct**), the cedilla (introdùce, sù ´rfáč'e), the slash through (/ , as on the second **s** in **Profēssor**) as well as the type of tie that is shaped like a double inverted breve (ˆ, linking the last two letters in **they** and two or three letters in **notiön**) and the continuous line (overbar) covering the whole of the word **time** and, possibly, the last two letters of **pùñct**.¹⁴

Not surprisingly, there is no orthography that would require exactly this set of diacritics either. The aspiration signs are typical of ancient Greek, the macron is used, for instance, in Greek and Latin dictionaries and textbooks, Latvian, and the transcription of Sanskrit, the breve in Greek, Latin, Romanian, Esperanto and several Cyrillic alphabets, the tilde in Romance languages like Spanish and Portugese (as well as alphabets influenced by them), the umlaut in German, Scandinavian languages, Hungarian and Slovak, the ring above in Scandinavian languages (**ă**) and Czech (**ů**), the dot above in Irish Gaelic (especially when written in the Gaelic script), Polish (**ż**) and Hebrew (when written with Hebrew characters), the dot below most famously in Hebrew, the cedilla in Romance languages (**ç**), and the slash or stroke through most obviously in the Scandinavian **ø** and in a number of currency symbols.¹⁵

14. Rose and O'Hanlon as well as Henkes and Bindervoet read a rough breathing or *spiritus asper* (`) wherever I read a breve (˘). These two marks are easy to confuse in handwritten forms, but the use of the *spiritus asper* would be, in contrast with the breve, linguistically unmotivated here: as we shall see, breves were widely used in phonetic notations of English to indicate unstressed or short stressed vowels. In the deleted first version of **ád**, Joyce may have used either a breve or a rough breathing, and both the **ăd** and the **ád** readings could be motivated. Idiosyncratically, Joyce went on to use the smooth breathing to indicate the [h] sound, as if it was a rough breathing. The reading of "surface" is particularly unclear: it could be e.g. **sù ´rfáč'e**, **sù ´rfáč'e**, **sù ´rfáč'e** or **sù ´rfáč'e**. The tie linking the **c** and **t** in **pùñct** could be read here as a curved one, but is given and is left uncorrected as a straight one on subsequent typescripts (although, as we shall see, these typescripts are also not reliable in every respect).

15. Several of these diacritics (the cedilla, the umlaut, the circumflex and the breve) are also used in the romanized alphabets of Turkish, Azerbaijani

The tie is most often seen in phonetic transcriptions and respellings to indicate diphthongs, triphthongs, affricates and double articulation. A macron or an overline also occurs in Latin prosody to mark long syllables and in certain phonetic notations to mark long vowels and special pronunciations of consonant letters. An overline was also used in the medieval scribal tradition to indicate abbreviations, at first especially those of sacred names.¹⁶ (From this perspective, the Joycean overbar above **time** is a fine touch, possibly suggesting both the long pronunciation of the vowel letter **i** and a scribal abbreviation of “time” as a sacred word in the age of Bergson and Einstein.)

These last few examples may in fact hold the most likely clue to what in the 1939 version looks like an entirely gratuitous spattering of diacritics. Joyce’s original manuscript version strongly suggests that the grave “Profêšsor” is trying to “introduce a notion of time upon a plane surface” by making phonetic marks which indicate the precise pronunciation – in time – of the letters written on the surface – in space – of the sheet of paper. Thus, the diacritics of this passage are indeed not only sexual, but also “sexophonologicistic” (*FW* 123.18): they mark both the sex of their maker and the pronunciation intended by him.

In particular, the text appears to use grave accents to indicate primary stress, the acute accent perhaps for secondary stress or a reduction to [ɪ],¹⁷ the breve – I suggest – for short or unstressed vowels, the macron as well as the ring and circumflex for long vowels, the aspiration sign (although the wrong one) for the [h] sound, carons for the palatalized (“sh”) pronunciation of **s**, the **ö** (also) for a reduced schwa-like vowel, the cedilla for the fricative [s] pronunciation of **c**, the tie for diphthongs and contractions, the overbar perhaps for double articulation (in what looks like the etymologically motivated “reconstructed” form **pùnct̄** for ‘punch’). Also, when Joyce replaced the initial **P** of (what by then had become) **Profêšor** by a **B** doubly underlined on a

and other Turkic languages, but these were introduced around or after the time that Joyce added this note; see Lenore A. Grenoble, *Language Policy in the Soviet Union* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003), pp. 49–50.

16. For scribal abbreviations, see Zsigmond Jakó and Radu Manolescu, *A latin írás története* [A History of the Latin Script] (Budapest: Európa, 1987), pp. 200–2.

17. This is true of **àth é’s** (‘at his’) and **sù ’’rfác’e’** (if the latter does have an acute). The acute accent in **piquéd** is borrowed from the French and indicates a different pronunciation, IPA [eɪ].

proof of the July 1925 number of *The Criterion*,¹⁸ he may have evoked the phonetic convention in which small capitals, conventionally indicated by double underlining, stand for a devoiced pronunciation of a voiced consonant.

Predictably, Joyce's use of diacritics is by no means completely consistent (length, for instance, is indicated by three different diacritics), but this was often the case with various contemporary English dictionaries as well. The function of some of the diacritics (as well as many word divisions and punctuation marks) of course remain unmotivated (like the use of the **n** with tilde in **plāñe**), but I suggest that Joyce at least partially meant to give the effect of phonetic marking with the diacritics he used in this passage. While some of his markings are idiosyncratic (gratuitous, tongue-in-cheek, or even "faulty"), the international nature of this marking system makes it akin with other internationally inspired phonetic marking systems from the late nineteenth and early twentieth centuries, especially systems that rely heavily on diacritics.

Joyce would have known several such marking systems. He was a user of the first edition of *A New English Dictionary on Historical Principles* (*NED*, known as *The Oxford English Dictionary* from 1895 unofficially and from 1933 officially) as it was published in fascicles making up 10 volumes between 1884 and 1928. In harmony with my reading of Joyce's "mamafesta" passage, the *New English Dictionary* used the breve to mark reduced ("obscure") unstressed vowels, no diacritic at all for short stressed vowels, and the macron for long ones, although based on the "European" (e.g. Italian) vowel values (so that *been* was respelled as **bīn**).¹⁹ The *Concise Oxford Dictionary of Current English* (1911), although adapted from the *NED*, used the same diacritics rather differently: the breve marked short stressed vowels, while the macron marked the long pronunciation of vowel letters based on the English readings (so that no respelling, only a macron was needed in **tīme** – as was the case in Joyce's text as well).²⁰ Elocution manuals like *Bell's Standard Elocutionist* by David Charles Bell and Alexander Melville Bell, of which Joyce seems to have had the 1892 edition, also

18. *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 427–8. The double underlining – if it did indicate small caps – was, however, apparently ignored and **Brofēšor** has been printed with a regular capital in practically all editions.

19. *New English Dictionary*, ed. James A. H. Murray et al., vol. 1 (A–B) (Oxford: Clarendon, 1888), p. xxv.

20. *Concise Oxford Dictionary of Current English*, adapted by H. W. Fowler and F. G. Fowler (Oxford: Clarendon, 1911), p. xii.

had their own systems: while the breve indicates short vowels and the macron long ones for the Bells as well, the differing short vowels of **pŭll** and **ŭp** get the same symbol, while the **a** with macron is used for the uncharacteristic value (both in English and continental terms) represented by the letter in **äll**.²¹

The case of American dictionaries was still more confusing, as Joyce must have known if he did indeed read one of the books that he asked Sylvia Beach to order in July 1923, only four months after he began working on the *Wake*, namely Frank H. Vizetelly's *Essentials of English Speech and Literature* (1915).²² In the section rather misleadingly called "Phonetics and Pronunciation," Joyce could read a lengthy exposition of the ills of various phonetic notation systems using "chaotic aggregations of dots and dashes above and below the letters, together with curves and curlicues,"²³ including those of the *Oxford English Dictionary* and Webster's American dictionary family. Some of Vizetelly's examples – as perhaps his repeated derisive remarks on diacritic "dots and dashes" – could be directly relevant to Joyce's "~~dots~~ **cuts** and gashes" passage. Thus, in addition to some rather regular uses of the macron, breve and umlaut, Vizetelly cites uses of the **i** with circumflex (**î**) to denote the sound of **i** in *marine* (as in Joyce's **bîn** for 'been'), the **u** with one dot under to denote the sound of **u** in *wulf*, with two dots under for the sound of **u** in *rude* (cf. Joyce's **introdùçe**), the **c** with cedilla for the sound of the first **c** in *civic* (as in Joyce's **introdùçe** and **sù ' 'rfâç'e**'), the double inverted breve for diphthongs as in *oil* (cf. Joyce's **thêy**).²⁴ If he followed up on Vizetelly's lead, he may have found out that at least certain editions of Webster's *American Dictionary* employed an **s** with a stroke (1845) or an **s** with a bar under (1865) to denote the sound of **s** in *environs* and *has* (cf. Joyce's **Profêšsor**).²⁵ This last example may also owe

21. James Atherton's *The Books at the Wake* (Carbondale and Edwardsville: Southern University Press and London and Amsterdam: Feffer & Simons, 1974, first ed. 1959), p. 87 cites Thomas E. Connolly's *The Personal Library of James Joyce* (Buffalo, N. Y.: University of Buffalo Press, 1955), p. 8, as evidence of Joyce's familiarity with the Bells' book. The examples I quote are on p. 15 of the 1878 edition of *Bell's Standard Elocutionist* (London and Belfast: William Mullan and Son).

22. *Letters*, vol. 3, pp. 77–8.

23. Frank H. Vizetelly, *Essentials of English Speech and Literature* (New York and London: Funk and Wagnalls, 1915), p. 274.

24. Vizetelly, pp. 274, 281, 286.

25. Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, rev. ed. (New York: Harper and Brothers, 1845; and Springfield, Mass.: Merriam,

something to the confusion of voiced and voiceless consonants that Joyce's Professor, who became increasingly more German(ic) in later versions as a **Brofêšor** and a **Brotfressor** (cf. German *Brotfresser*, "bread-devourer"), could have been prone to.²⁶

If Joyce may have been inspired by Vizetelly's *Essentials of English Speech and Literature* to pay extra attention to the "disorderly Babel of sound-symbols,"²⁷ the Wakean passage under discussion also clearly relies on other systems of phonetic notation. Joyce certainly knew from sight at least parts of the notation of the International Phonetic Association (IPA), since this was the one used in Otto Jespersen's *Language: Its Nature, Development, and Origin* (1922), a book Joyce read roughly at the same time, in the late summer of 1923.²⁸ Approvingly mentioned by Vizetelly as well, the IPA alphabet endeavoured to reduce the use of diacritics by introducing separate symbols for the most important sound values.

A system more heavily relying on diacritics is used by, among other contemporary books,²⁹ A. Meillet and Marcel Cohen's *Les Langues du Monde* (1924), a work Joyce certainly knew and used in 1937.³⁰ In fact, Joyce's use of diacritics in the 1925 addition bears a

1865).

26. Both of these clearly "Germanised" forms first occur in the proofs of the July 1925 number of *The Criterion* (see *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 427–8).

27. Vizetelly, p. 286.

28. For Joyce's reading and use of works by Otto Jespersen, see Erika Rosiers and Wim Van Mierlo, "Neutral Auxiliaries and Universal Idioms: Otto Jespersen in *Work in Progress*," in *James Joyce: The Study of Languages*, New Comparative Poetics 6, ed. Dirk Van Hulle (Bruxelles, etc.: PIE Lang, 2002), 55–70, esp. pp. 56–8. Joyce may in fact have taken the symbol \wedge (in "by \wedge fork") from the IPA alphabet: Otto Jespersen's *Language: Its Nature, Development and Origin* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1922) uses a sans serif version of the IPA symbol [\wedge] and gives its value as that of the vowel in the English word *cut* (p. 16).

29. A. Meillet's earlier *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes* (1903) and his onetime professor Ferdinand de Saussure's *Cours de linguistique générale* (1916) both use a system of transcription similar to that of *Les langues du monde*; both use, for instance, the š symbol for the English sound commonly spelled as *sh*.

30. A. Meillet and Marcel Cohen, eds, *Les langues du monde* (Paris: Librairie Ancienne Éduard Champion, 1924). Vincent Deane gave a detailed description of Joyce's notes on Meillet and Cohen's book in "Les langues du monde in VI. B. 45," *A Finnegans Wake Circular* 3.4 (1988) 61–74, remarking that all materials from it that were used by Joyce appeared on a set of *Finnegans Wake* galleys dated 12 March 1937, but received by Harriet Shaw Weaver 16 May 1938 (p. 62). As only a few of these notes (as transcribed by Deane) and

remarkable similarity to this book. In particular, besides the conventional use of the macron for long vowels and the breve for short ones, this book employs the *spiritus asper* for aspiration (cf. Joyce's **ád** and **óles**), small capitals for devoiced consonants (cf. Joyce's **Brofèšor**), the **s** with caron for the sound corresponding to the English **sh** in *ship* (as in Joyce's **profèššionally**), the **n** with tilde for the palatalised sound corresponding to the French **gn** (cf. Joyce's gratuitous **plāñe**), the acute accent for primary, the grave accent for secondary stress (cf. Joyce's loosely inverted use in **profèššionally** and **é's**), the underdot for a particularly "closed" articulation ("fermeture," cf. Joyce's gratuitous **sù ' 'rfáč'e**), the **o** with umlaut for a reduced schwa-like vowel ("e muet" as in the French "prenez," cf. Joyce's **notiõn**), the **a** with a ring (**â**) for a "vowel between a and o" (cf. Joyce's divergent use in **iSpâce**).³¹

To recover with certainty the exact sources of Joyce's use of diacritics in the 1925 addition to the "mamafesta" chapter may not be possible, but it is also not quite necessary. What seems more important is that Joyce appears to have been aware of several systems of phonetic notation, and made a point of incorporating the phenomenon in his *Work in Progress*. As the question of internationally applicable phonetic notations was very much of a current issue, which drew plenty of commentary in the kinds of linguistic works that Joyce also seems to have explored in the early 1920s, it is most likely that Joyce was to some extent familiar with the various discourses and arguments detailing the aims and best forms of these notations. *Essentials of English Speech and Literature* would have told him of the uses of the American "National Education Association Alphabet" that Vizetelly advocated, which included, in addition to the codification of a good American pro-

virtually none of their Wakean forms (in I.v, I.vi and I.vii) display the diacritics of Meillet and Cohen, it would seem that by this time Joyce's interest in this feature had faded. In view of the use of diacritics in the passage added to I.v. in 1925, it is not unlikely, however, that Joyce had known and explored this book already in 1924 or 1925 from a different perspective. This would not be alien to Joyce's habits: as Erika Rosiers and Wim Van Mierlo establish, Joyce read and used Otto Jespersen's works at several times over a period of about 15 years; see "Neutral Auxiliaries and Universal Idioms."

31. Meillet and Cohen, *Les langues du monde*, pp. xi–xiii. Joyce's use of the ringed **â** instead of an **ā** may in fact be motivated. Being familiar with Ibsen's language, Joyce probably knew that **â** was a rather recent addition to "Dano-Norwegian" to mark a sound earlier traditionally spelled with a double **aa** and going back to a long [a:] sound, thus being in fact a historic alternative to the **ā** notation.

nunciation, the correction of non-standard pronunciation, the teaching of reading to children, and a possible facilitation of spelling reform. More internationally oriented systems like the International Phonetic Alphabet would also mention the teaching of foreign languages, “the recording of languages hitherto unwritten,” the facilitation of linguistic research – and, with a gesture also shared by several other linguistic projects of the pre-World War I years and the interwar era – “the advancement of peace between nations.”³² This last goal, although then clearly not achieved, was by no means unique: the possibility of creating an alphabet capable of being used by all nations for all languages – and thus facilitating international communication – was also very much part of the phonetic discourse of the age and was explicitly mentioned in, for instance, Ferdinand de Saussure’s epochal *Cours de linguistique générale* (1916).³³

In the passage Joyce intended to add to the “mamafesta” text in 1925, he is making use, however playfully, of systems of phonetic notation used internationally and in English and American dictionaries, which in turn clearly drew on the diacritics used for various languages and by various nations. In effect, Joyce seems here to be adding a multi- or rather international system of diacritics to what was becoming the

32. Paul Passy and Daniel Jones, eds, *Principles of the International Phonetic Association* (supplement to the *Maître Phonétique*, Sept–Oct. 1912), pp. 2–4; the “tendency” of the activity of the Association to advance peace is mentioned on p. 4. The Statutes of the International Phonetic Association (1995) still mention this: “The Association considers that in pursuing its aim it makes a contribution to friendly relations between peoples of different countries,” accessed 1 October 2012 <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/statutes.html>>. The advancement of peace was also a more or less explicit goal of the many international auxiliary languages that were proposed between the late nineteenth century and the late 1930s (Volapük, Esperanto, Idiom Neutral, Ido, Novial, Basic English), many of which made it into *Finnegans Wake* (cf. e.g. *FW* 116.26, 116.31, 117.13–4).

33. The *Maître Phonétique*, the “official organ” of the International Phonetic Association, printed all its contents (only excepting proper names and numbers) using the phonetic alphabet as if to illustrate its practical potential for the writing of various languages. (Copies of the January and February 1896 number, scanned by Google Books, are available through the Open Library.) Ferdinand de Saussure’s *Course in General Linguistics* (*Cours de linguistique générale*, 1916) also testifies the prevalence of this question by explicitly stating it (“Is there a case for replacing conventional orthography by a phonetic alphabet?”), and then listing a few counterarguments, one of them being the confusingly large number of diacritics needed; see Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris (London: Duckworth, 1983), p. 33.

increasingly multi- or international language – or “anythongue athall” (*FW* 117.15–16) – of the *Wake*.³⁴ By employing these diacritics, however, Joyce also evokes various discourses surrounding the notation of pronunciation. Some of these, like those concerned with the potential confusion caused by too many diacritics (as was the case with Vizetelly and Saussure) and those trying to advance the cause of mutual understanding and peace between the nations (as was the case with the IPA), clearly resonate with the fundamental Wakean motifs of Babelic confusion and brotherly war.

The further career of the diacritic complexity in Joyce’s 1925 manuscript addition suggests, however, that (*pace* Vizetelly) fewer diacritics are not necessarily better than more. Joyce’s breves (or possibly rough aspirations) were quickly misinterpreted as grave accents by the typist (who also overlooked the cedilla in *introduce*). In turn, the smooth aspirations that were added very legibly to the typescripts were printed in the proofs of *The Criterion* either as a breve (ǎd) or as an acute accent (óles).³⁵ Thus, the most “realistic” facets of Joyce’s quasi-phonetic notation were blurred, and the original rhythm of accents (as in ŭpòn ǎ plāñe) was reduced to a meaningless uniformity (ùpòn à plāñe). However, although the printers of *The Criterion* could apparently not cope with the underdots and the slashed s, they could still manage the ties and overbars, so that the final text still displays more than 30 diacritics and manages to create some semblance of phonetic notation.³⁶

Two years later, the galley proof of the same passage for its reprinting in another influential modernist periodical called *transition* (no. 5, August 1927) omits all macrons, the ring above the **a**, the tilde above the **n**, all markings above **notiõn**, and half a dozen grave accents. It also turns the acute accent of the typescripts into a grave one above the **a** in **sù’’ fáç’e’**, so that what remains appears phonetically even less

34. While Joyce’s early explications of Wakean passages tended to involve languages historically connected with the Dublin setting of the book (Irish, Latin, Danish and English), a letter dated 27 January 1925 also gives Greek, German, Japanese and Italian as sources for “words expressing nightmares”; see *Selected Letters*, p. 306. A passage in book III, chapter iv (now *FW* 565.25–8) contained a few Esperanto sentences as early as October–November 1925, according to David Hayman (pp. 255, 324). By August 1928, Joyce could say that he used 29 languages and language variants for a particular passage; see *Selected Letters*, p. 333.

35. *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 393, 398, 415.

36. *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 427–8.

motivated: **ùpon à plane sù ' ' fàç'e'**.³⁷ Although Joyce seems to have made a point of saving the grave accent (indicating the main stress) of **profèssionally** from corrupting into an acute one, the galley proofs of the 1939 first edition of *Finnegans Wake*, dating from 1937–1938, complete a long process of diacritic erosion by dropping the phonetic tie from **they** and the overbar from **pùnc̄t**, thus effacing further crucial markers of Joyce's original intention.³⁸ In consequence, page 124 of most editions of *Finnegans Wake* has diacritics that display much less "method" and much more "madness" than Joyce originally intended, and the passage seems to culminate in a thorough diacritical "confu-sioning of human races" (*FW* 35.5), in which most of the implications of the original manuscript version appear totally lost.

Why Joyce allowed this "corruption" to happen is a relevant question.³⁹ One probable factor is the fact that at the time when the passage first went into print, the writer had severe eye problems resulting in repeated operations and other treatments, and was often obliged to rely on the help of friends and family as he tried to correct the type-scripts and proofs.⁴⁰ Another factor may be that he was very anxious to see his new work in print and felt that he did not have much time or in-

37. *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 438.

38. *The James Joyce Archive*, vol. 49, pp. 167. For the dating, see *The James Joyce Archive*, vol. 49, p. 1.

39. Wim van Mierlo discusses possible reasons of Joyce's apparently inconsistent attitude to the accents in another phrase (in *FW* 4.2–3); see "Editing the *Wake*," review of *Finnegans Wake*, ed. Danis Rose and John O'Hanlon, *James Joyce Literary Supplement* 25.2 (Fall 2011) 6–9.

40. When Joyce worked on the revision of this piece between late February and late March 1925, he could most of the time not write normally or read print – let alone, one would think, diacritics; see *Letters*, vol. 3, pp. 114–7. When the typescript came back from typist Lily Bollach in early April 1925, there were plenty of major corrections needed. Some problems may easily have been overlooked in the rush, especially diacritics, which Joyce may not have seen at all: "The piece for the *Criterion* nearly drove me crazy. It came back from the typist (to whom I was too blind to explain its labyrinths) in a dreadful muddle. Yesterday with 3 magnifying glasses and the help of my son we chopped it up and today Mr Morel will come and sew it up on his sewing machine [typewriter]. I want to send it off before I go to the clinic" (Letter to Harriet Shaw Weaver, "written in black pencil in large letters," 11 April 1925, *Letters*, vol. 3, p. 119). In late April, Joyce also tried to correct the proofs of another section (*FW* 30–34) he was to publish in Robert McAlmon's *Contact Collection of Contemporary Writers* (Paris, 1925), but his eyesight made this temporarily impossible; see *The Letters of James Joyce*, ed. Stuart Gilbert, vol. 1 (New York: Viking Press, 1957; reissued with corrections 1966), p. 227; *Letters*, vol. 3, p. 119. When correcting the proofs of *The Criterion*, Joyce made no changes at all to the diacritics. The only correction he did make to the pas-

deed chance to ask for too many corrections. A further likely reason is that the printers of *The Criterion*, *transition* and Faber and Faber – just like the printer of the first edition of *Ulysses* – probably experienced genuine typographic limitations in trying to provide type combinations with the often arcane diacritics required by Joyce’s text, however corrupted.⁴¹ Finally, by the time of preparing the 1939 Faber and Faber book edition, Joyce’s interest may well have turned away from diacritics in general, and he may have lost the eagerness with which he had explored distinctive national diacritics in his late 1921 additions to *Ulysses*, intercepted the gender-sensitive accents in the 1924 French “Penelope,” and added international diacritics to the Wakean “mamafesta” in 1925.⁴²

Why read Joyce, then? My brief exploration of a few lines of *Finnegans Wake* is meant to suggest that with Joyce, asking simple questions about seemingly insignificant textual elements like diacritics can lead – here through a brief assessment of their potential sources – to cultural and political discourses that are relevant, I believe, to a better understanding of both Joyce’s own extraordinary multilingual-multicultural project and the entire interwar era. If Joyce’s comprehensive *oeuvre* is not a *speculum mundi* pretending to provide a more or less straightforward mirror image of the world, it is not unlike the fertile and fascinating rubbish heaps of the *Wake*, in which small bits of broken glass and split china (or “bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina”) provide us, if we are willing to engage in the quest, with enigmatic but revealing clues to a surprisingly large proportion of what has since been summed up as “life, the universe and everything.”⁴³

sage was to replace the initial letter of **Profèšor** with a **B** (written in large letters in pencil); see *The James Joyce Archive*, vol. 46, pp. 427–8.

41. Although the Dijon master printer Maurice Darantiere took great pains to set and correct the text according to Joyce’s instructions, his first *Ulysses* (1922) – and many subsequent editions – omitted Joyce’s macrons in the mock-Sanskrit words “tālāfānā, ālāvātār, hātākāldā, wātākālāsāt” as well as his carons in the mock-Czech “Přhklšř”; see the facsimile of the first edition (Paris: Shakespeare and Company, 1922) in the World’s Classics series (Oxford: Oxford University Press, 1993), pp. 289, 294, and the proofs in *The James Joyce Archive*, vol. 25, pp. 54, 65, 81, 97, 102. The Gabler edition restores all of these diacritics (*U* 12.353–4, 12.565).

42. I provide a fuller exploration of Joyce’s uses of diacritics in a forthcoming essay entitled “Diacritic Aspirations and Servile Letters,” which also includes much of the textual argumentation concerning page 124 of *Finnegans Wake* that I present here.

43. Cf. the “Answer to the Ultimate Question of Life, The Universe, and Everything,” in Douglas Adams’s *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979).

And if this interpretative quest must necessarily rely on one's being able to pick up, like the humble hen of the *Wake*, what seems inconspicuous and insignificant, and use intuition, research and argumentation to try to explore some of its meaning, there are in my experience few scholars who can demonstrate this fine art in a more convincing and inspiring way than the first professor with whom I understood why it is worth reading Joyce again and again. His name is Ferenc Takács, and with this essay I thank him.⁴⁴

44. Ferenc Takács's Joycean writings also display that mixture of liberated irreverence and dedicated scholarship that makes the company of Joyce scholars often unusually gratifying; see, for instance, his "Az ironikus kegyhely: A James Joyce Múzeum Dublinban" [The Ironic Shrine: The Dublin James Joyce Museum], in *Tények és legendák – tárgyak és ereklyék*, ed. Kalla Zsuzsa (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1994), 187–196; "Mise és karnevál: a Joyce-kultusz rítusai" [Mass and Carnival: Rituals of the Joyce Cult], *Irodalomtörténeti Közlemények*, 94.3 (1990) 387–399; "Mark-Up and Sale: The Joyce Cult in Overdrive", in *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies: Special Issue on James Joyce* (Pécs: University of Pécs, 2002), 108–117.

“Too full for words”

On transluding Joyce’s “impure, dark languages” into Hungarian¹

Translation brings the news of things, not the things themselves, as an avid Joyce reader, novelist Péter Esterházy, stated in his opening lecture at the 2006 International Joyce Symposium in Budapest.² The news of *Ulysses* was brought for the third time into Hungarian with the launching, on Bloomsday 2012 in Szombathely, of a new version of the book, the work of Joycean scholars Marianna Gula, András Kappanyos, Dávid Szolláth and Gábor Zoltán Kiss. This third news of *Ulysses* comes into the language in the wake of the first, 1947 translation by Endre Gáspár and of the “canonical” 1974 text by novelist Miklós Szentkuthy which, through its disseminative language poetics, Gargantuan humour and celebration of language games, seems to have actualized the reading experience of *Work-in-Progress* in approaching the previous work.³ Szentkuthy’s stylistically daring translation has

1. All parenthesized references (*U*) are to the synoptic edition: James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe and Claus Melchior, afterword Michael Groden (New York: Vintage, 1986), 14.1509. Parenthesized references to *Finnegans Wake* (*FW*) are to the following edition: James Joyce, *Finnegans Wake*, ed. Robbert-Jan Henkes, Erik Bindervoet and Finn Fordham, intr. Finn Fordham (Oxford: Oxford University Press, 2012).

2. Yes, trans. Ferenc Takács. Opening lecture read on June 11, 2006, at the 20th International James Joyce Symposium, Budapest.

3. All references to the texts will be to the following editions: James Joyce, *Ulysses*, trans. Miklós Szentkuthy, ed. and rev. Tibor Bartos, afterword Mihály Sükösd (Budapest: Európa, 1974) (referred to as “Sze.”); James Joyce, *Ulysses*, trans. and rev. (based on the translation of Miklós Szentkuthy) Marianna Gula, András Kappanyos, Gábor Kiss and Dávid Szolláth (Budapest: Európa, 2012) (referred to as “Corr.”); in the case of Szentkuthy’s translation I will refer to the 1974 text, rather than to the 1986 revised edition, re-edited by Tibor Bartos. For a discussion of Szentkuthy’s translation, see Péter Egri, “Szentkuthy Miklós Ulysses-fordításáról” [On Miklós Szentkuthy’s translation of *Ulysses*], *Nagyvilág* 2 (1974) 433–437; András Kappanyos, “Ulysses, a nyughatatlan” [Ulysses the restless], *Átváltozások* 10 (1997) 44–53, and “Joyce mint klasszikus auctor és mint magyar invenció” [Joyce: classic author and Hungarian invention], *Alföld* 9 (2010) 52–59; Dávid Szolláth, “Leletmentés: Válogatott szentkuthysmusok az *Ulysses* szövegében” [Archiving the finds: selected Szentkuthysms in *Ulysses*], *Alföld* 9 (2010) 64–74. For a discussion of the new, “Corrected” version, see Kappanyos, “Fragments of a Report: *Ulysses* Translation in Progress,” *James Joyce Quarterly* 47.4 (2010) 553–566.

contributed to the language poetics of the Hungarian “prose turn” of the 1970s–80s to a degree probably unparalleled by any other translation text, placing the new translation in the delicate position of having to take a stance vis-à-vis this cultic text and its fundamental role in Joyce’s Hungarian reception. The objectives of the translator team, who used Szentkuthy’s text as a point of departure for their partial re-translation and thorough re-editing of Joyce’s work, include correcting Szentkuthy’s obvious mistakes and lapses, paring down his intrusive linguistic concoctions, restoring the vital network of the novel’s structural allusions and intratextual echoes, and maximizing the Hungarian reader’s opportunity to read with the creative cooperation that Joyce’s text invites. As Marianna Gula, member of the translator team writes, the global method employed in the new text could be described as

a transference of functions and effects. This means that we try to re-channel semantic, semiotic, stylistic and so forth potentials: if language as co-author must recede in the Hungarian translation at numerous textual loci where it performs an awful lot of work in the original, then we make it perform more intensely in places where it is less epiphanic there.⁴

In the following, I will try to test and compare the strategies and degrees to which the two translations elicit such cooperative reading and make those two ends – functions and effects – meet, by approaching the two texts from a deliberately marginal perspective: their co-opting of linguistic chance and coincidence (homophony, homography, paronymy) and, broadly speaking, of the Joycean poetics of “miswriting,” most thoroughly anatomized by Tim Conley.⁵ In addition, I will also try to assess the degrees to which the two translation texts defamiliarize the language of narrative and force the Hungarian reader to a reconceptualization of language, emulating the micro and macro economy of the Joycean text.

My examples are taken from the ending of “Oxen of the Sun,” which, without the advantage of Gifford’s notes and recent textual criticism, must indeed have seemed “one giant fairy-tale-like pun”

4. Marianna Gula, “Lost a Bob but Found a Tanner: From a Translator’s Workshop,” *Scientia Traductionis* 8 (2010) 122–133, p. 123, last accessed 14 November 2011 <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/17629/18129>>.

5. Chance and linguistic coincidence are subsumed into the performative errors that “spell out the friction between (authorial) intentionality and effect at its most volatile,” see Tim Conley, *Joyces Mistakes: Problems of Intention, Irony, and Interpretation* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2003), pp. 5–6.

with its carnival of dialects and pidgins, egregious gaps and portman-teaud semantic obscurities.⁶ Joyce himself described the “Oxen” Coda as a “frightful jumble of Pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel,”⁷ and of all episodes of *Ulysses* this fits best Mexican author Carlos Fuentes’s words on Joyce’s revenge on English:

That James Joyce is indeed a black Irishman, wreaking a vengeance, even wilder than the IRA’s, on the English language from within, invading the territory of its sanitary ego-presumptions with a flow of impure, dark languages flowing from the damned-up sources of collective speech, savagely drowning the ego of the traditional speaker and depositing the property of words in everybody, in the total human community of those who speak and have spoken and shall speak.⁸

The Coda cuts out the onerous task for translators of recreating, in the target language (TL), the multiplicity of variants, regional dialects and substandards within the standard or “major” language – already well-nigh impossible in Hungarian, which lacks historical dialects, having merely regional variants and accents. As if the transmogrification of “polylogical” dialects and idiolects were not enough, linguistic lapse, coincidence, homophony, homography and polysemy are exploited in this “most farraginous chronicle” (*U* 14.1412) to grow into “miswritings” of pre-existing texts. For instance, in a passage laden with obscenities, formulae of a stereotypical love poem are fused with a music-hall song and disfigured, to yield the line, “Your starving eyes and allbeplastered neck you stole my heart, O gluepot.” (*U* 14.1479).

The aural distortion of *starry* eyes allows for an unsettling association to the Great Hunger, only at half a century’s remove from the novel’s narrative present; the formula of endearment hides, as Gifford informs,⁹ low slang for seminal odour. The line plays on the possibilities of grafting

6. Szentkuthy describes *Ulysses* and its first Hungarian translation in an early, 1947 article in such terms as “sound-perversion” and “word-promiscuity,” calling it even “one gigantic, fairy-tale-like pun,” see Márta Goldmann, *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon* [James Joyce’s Reception in Hungary] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005), p. 48.

7. James Joyce to Frank Budgen, 20 March 1920, in *Letters of James Joyce*, ed. Stuart Gilbert, vol. 1 (New York: Viking Press, 1966), p. 140.

8. Carlos Fuentes’s speech at the 1974 annual PEN dinner: “Central and Eccentric Writing,” in *American Review* 21 (Bantam Books, 1975) 84–104, p. 94.

9. Don Gifford and Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce’s Ulysses*, revised and expanded edition (Berkeley: U. of California P., 1989), p. 443.

indecorous semantic associations onto stereotypically elevated phrasing, and already shows at work the self-generating lateral growth of language that came into its own with the *Finnegans Wake* portmanteaux. Interestingly enough, Szentkuthy glossed over this striking language effect in his *Kocsonyás szemed és flastromos nyakad ellopta a szívemet, ó, egyetlen Enyvezőm!* [Your jellified eye and plastered neck stole my heart, O my one-and-only Gluer! (Sze. 528)]. While the unorthodox epithets certainly suggest mock-Petrarchan sentiment, and the glue-y form of address creates hazy associations to (possibly seminal) discharge, the effect of vulgar *double entendre* at work in the English phrase is missing. It was the turn of the “Corrected” version to restore the double-coding: the phrase *Sziklázó szemed és babalástrom nyakad ellopta a szívemet, ó trutyiszag* [Your rock-ing eyes and baba-laster neck stole my heart, o yucky-smell. (Corr. 405)] harnesses plausible love-song phrasing, where the “norm” would have been *szikrázó szemed ... alabástrom nyakad ... tubica* [(your) sparkling eyes, alabaster neck ... turtle-dove]. The rendering of “gluepot,” playing on *tubica* [turtle-dove], a folksy Hungarian term of endearment, successfully emulates the linguistic metamorphosis in the original, the chosen term adding a touch of (humorous) slang – *trutyi* being the diminutive of *trutymó*, with a broad semantic range (that covers ‘crap/yuck/scuzz’ and, potentially, ‘gissom’).

Casting a cursory look at the *Coda* in the two translation versions, one may notice a series of systematic differences. Where the original weaves an “alcoherent” (*FW* 40.5) polyphonic texture of slangs, pidgins and dialects ranging from Black to Hiberno-English, Szentkuthy tends to cover up the original with something that might contextually fade into the background of his translation – off-the-cuff solutions that are invariably ostentatious language games, flamboyant rhetorical contrivances replete with (recondite) cultural allusions. His attempt to recreate the kaleidoscopic textuality of the *Coda* rests on four main strategies: 1) the studding of the text with extra language games and portmanteaux that are multilingual as often as monolingual; 2) the insertion of literary and cultural allusions (often not supported by the original, some to TL culture/literature); 3) augmenting linguistic humour through sliding signification, (vulgar) *double entendre*; and finally, 4) a tendency to proliferate tropes and enhance rhetoric.

In contradistinction, the “Corrected” text clarifies and even explicates, pares down language effects, rectifies textual loci perverted by Szentkuthy, resorting as a rule to nonspecific uneducated forms with an occasional touch of German-Yiddish accents or loan-words from the

Gypsy language. Only emphatic language effects in the original are rendered in portmanteau form.

A comment on the forced abstinence of Bantam Lyons, who was shorn of money (in Cockney slang, “been to the barber’s”¹⁰) – “Bantam, two days teetee. Bowsing nowt but claretwine... And been to barber he have” (U 14.1508) – is supplanted, in Szentkuthy’s Hungarian, by the concoctions ... *möszjő szőr Bantam, két napig anti anti horkolista. Abasztnens vörösborra... Pedig borotkoztam a sörbélynél* [musieu sir (phonet. ‘hair’) Bantam, for two days *anti anti snore-ist*. Arstinent to red wine... But I’ve had a shaving (+wine) at the *beerber*. (Sze. 529)], where *alcoholism* is jocosely stuttered to slip in (post-libation) *snoring* [*horkol-ni*], *abstinence* gets an extra stammering syllable, which inscribes the Hungarian four-letter verb for copulation [*basz-ni*], while the words *borotválkoz-ni* [get a shaving] and *borbély* [barber] are artfully botched up to associate dipsomania, their first syllables playing on the alternation of *bor* [wine] and *sör* [beer]. The hiccupping staccato of slangy, ungrammatical comments gets bamboozed with extra layers of bawdry; this carnivalized translation raises the question of the fruitful illusion of translatability – what should a translator be faithful to, the signifier or the signified. Szentkuthy seems to have consistently opted for the former; playing on Martha Clifford’s lapsing letter, it is indeed seductive to affirm that he favours the *word* to the *world*, at only a letter’s remove from the latter.¹¹ The “Corrected” version supplies instead an unproblematic, if slightly substandard flow (mainly signalled through phonetic – thus, slightly anomalous – spelling), corrects the semantic lapses of the previous version, throwing out rhythm and ungrammaticality with the bathwater of lateral growth: *Bantam két napig színjőzan vót. Most se piál semmitse, csak bordóit... És borbélyhoz is elment* [Bantam was dead sober for two days. Even now he takes no booze but Bordeaux... Went even to the barber]. Curiously enough, the general tendency to explicate did not touch the last sentence: instead of some domestic idiom for “chronic impecuniosity” (U 16.221) that would explain Bantam’s abstinence, we find here a bland rendering of the *barberous* English phrase that fails to fulfil the semantic function of the original; the Hungarian reader is left in the dark as to the connection between non-drinking and paying a visit to the barber. Szentkuthy’s multi-layer solution, on the other hand, in celebrating the lateral growth of language, playfully

10. Gifford, p. 445.

11. See the typo in Martha Clifford’s letter: “I called you naughty boy because I do not like that other *world*. Please tell me what is the real meaning of that *word*?” (U 5.245, my emphases).

invites booze as a translation side-effect and weaves a semantic network that largely overlaps with that of the original.

In translation, structural, allusive and rhizomatic connections, networks depend on a series of contextual negotiations. The information that one of the speakers lost money as a result of betting the Gold Cup tip offered by a certain Stephen Hand – a real-life figure who allegedly paid a telegramboy to slip him the private racing telegram he was carrying, opened it, bet the horse in question and lost his money¹² – is certainly not easy to retrieve by a native speaker from the passage,

The ruffin cly the nab of Stephen Hand as give me the jady cop-paleen. He strike a telegramboy paddock wire big bug Bass to the depot. Shove him a joey and grahamise. (*U* 14.1514)

As Gifford informs us,¹³ the first phrase is a direct borrowing from “The Beggar’s Curse” from Richard Head’s *The Canting Academy* (1673) and is seventeenth-century slang for “the devil take the head of”; the “cop-paleen” (diminutive, Gaelic) stands for horse; “joey” is mid-nineteenth century slang for a fourpenny coin, while “grahamise” – meaning, opening letters secretly – springs from the name of English politician Sir James Graham (1792–1861), who achieved fame by procuring a warrant to open the letters of Italian revolutionary Giuseppe Mazzini, who sought political asylum in England, communicated the contents to Austrian officials and thereby enraged public opinion. The three sentences defamiliarize the English language both diachronically and synchronically; a translation text obviously has to weigh contextual intelligibility against possible alternatives of defamiliarizing the TL. Szentkuthy’s version retrieves most of the elements of the narrative sequence which he explicates in contemporary colloquial Hungarian – with the only lapse that Stephen Hand becomes easily confused with Stephen Dedalus, the novel’s Stephen:

Hogy a húsát mérnék ki a lómészárszékbe ennek a Stephennek! A rossz hordár nekem ad tippeket arról a gereblyecsontú gebéről. Összeakad egy sürgönykihordóval az istálló tövében, s elszedi tőle annak a szemétláda Bassnak a táviratát. Odaköpi neki valami pekuniált és megfújja a táviratot. (Sze. 529)

12. Answering the questions related to the “Oxen” Coda of German translator Georg Goyert, Joyce explains the anecdote that he allegedly took from real life, see Alan M. Cohn, “Joyce’s Notes on the End of ‘Oxen of the Sun,’” *James Joyce Quarterly* 3 (Spring 1967) 194–201, p. 194.

13. Gifford, p. 445.

While his solution offers neither historical nor dialectal variations within “Standard” Hungarian, his tendency to court propinquity and excesses of language can be seen in the alliterative syntagm *gereblye-csontú gebe* [rake-boned jade] and the rhetorically up-graded oath, ‘May the meat of this Stephen be sold in the horse butcher’s shop.’ More interesting is his solution in the last sentence: while the verb *grahamise* is obviously beyond translators’ reach, Szentkuthy attempts to compensate this loss with a portmanteau: *odaköp neki valami peku-niált* [spit him a bit of *pecunia* + *nyál*: saliva] where the Latin for *money* hides, in the attributive suffix, the pronunciation of the Hungarian *nyál* [saliva], in line with the verbs chosen [*oda-köp*: spits, *meg-fújja*: blows – i.e., steals – the telegram]. The “Corrected” version,

Hogy a ragya verje ki a képit ennek a Stephen Handnek, hogy ilyen ágrólszakadt gebét passzolt nekem. Elkap egy sürgönyki-hordót a kifutó mellett, és elszedi tőle annak a szemétláda Bassnak a táviratát. Odadob egy kis jattot, és gőz fölött kinyitja. (Corr. 405–6)

explicitates narrative information – including the name Stephen Hand – with no attempt at defamiliarization. The last sentence amply illustrates the differences between the two translations’ objectives: while Szentkuthy resorted to arcane cultural and linguistic concoctions which the Hungarian reader has to unpack in order to retrieve the message, the new text slips in a slang word for *tip*, *jatt*, and explains the obscure *grahamise* as opening a telegram by steaming it. What the English reader has to make serious efforts to back-translate is explained (away) to the Hungarian reader.

Among its many untranslatabilities, the “Oxen” Coda sports an impressive range of dialects, pidgins and minor languages, with long-standing historical and literary traditions within Standard English. Translation texts have to somehow signal their difference and deviation from the “major,” standard language and in so doing, foreignize and minorize the TL to an extent comparable to the work the original performed on the source language (SL). In a passage sprinkled with Scots and paraphrases of Burns, we find the sentence “Lang may your lum reek and your kailpot boil” (appr., long may your chimney smoke and your soup-pot boil, *U* 14.1490). In Szentkuthy’s version all that suggests the presence of Scots in the passage is the formula *Skócia gyöngye* [‘pearl of Scotland’ for “Hielentman” (*U* 14.1490), distortion of Robert Burns’s “Highlandman”]. The Hungarian sentence bypasses

the issue of dialect and roams; instead, the distant meridians and soup-pots of two continents: *Abu Hosszan fújjad a nargiléd és a léked tölteléket találjon a káposztában* [Abu Hassan/long may you smoke your nargileh and your leak may find its stuffing in the cabbage (Sze. 528)] fashions, as a gratuitous language effect, the Arab name *Abu Hassan* out of the formulaic wish *hosszan...* [long may]; this outlandish character is endowed with the attribute of a waterpipe and, to go with it, a singsong that seems to paraphrase the wish, may you never starve: ‘may your mouth be never without a filling of cabbages.’ Curiously, the dish the formula brings into play, *töltöttkáposzta* [stuffed cabbage], is a stereotypical Transylvanian (Hungarian) dish, whose lineage – if not its exact contents – can be traced back over the Balkans to the kail-pots of Turkey and Arabia; one of the historical dialects of English is stewed in an act of *fusion cuisine*, liberally mixing the ingredients of Araby with those of Transylvania, the TL culture’s domestic “minor.” As against this arbitrary, Babelized concoction, the “Corrected” text carries over the meaning of the original without significant loss, coated in a thick accent reminiscent of Gypsy Hungarian – a minor(ity) version of the language which stands, in the “Corrected” Oxen, for most of the English dialects: *Soká pöndöröggység kéményed füstye s forrjon leves a fazokadba!* [Long may the smoke of your chimney curl and soup boil in your pot (Corr. 405)].

In another example of dialect use, the case is recounted when Bloom went to hospital to be nursed, after being stung by a bee. The phrase is rendered in a grotesquely thick accent, a variety of Black English:

Got bet be a boombleebee whenever he wus settin sleepin in hes bit garten. (*U* 14.1472)

While the phonetic distortion of bumblebee is explained by the specificity of the accent coupled with deficient articulation caused by drunkenness, it creates a line of flight to the insect’s *boom*-ing sound and also, possibly, to a future misrepresentation of the protagonist’s name, “L. Boom,” in the newspaper obituary in “Eumaeus” (*U* 16.1260). Szentkuthy’s translation, rather than inventing a non-standard linguistic form to encode dialect, turns out a rhetorically overwrought phrase with nonce compound adverbials, balancing register between the malappropriately pretentious and humorously childish slang: *Megcsípte egy elvarázsolt lódarázs midőnhabár ott üldögélt szunyizva, önös kerttulajdonában* [(He) got stung by a magic hornet *whennonetheless* he was

sitting slumbering, in his *selfish-owned* garden-property (Sze. 527)]. In contradistinction, the “Corrected” version – *Megcsípte valami blúdarázs mikor épp lefeküött vóna a kertyébe* [(He) got stung by some *bloo+hornet* when he was about to lie down in his garden (Corr. 404)] – displays an erroneous phonetic spelling, an approximation of a (dialectal) form which allows for the shifting of vowels [ó for ú], doubled by what may, by some sleight of hand, sound like a speaker with a severe flu, or a severe case of drunkenness. The apparent phonetic accident suffered by the Hungarian hornet, *blú*, does not offer any possibility of onomatopoeic reading, as does the English *boom*, but seems to reinforce the textual connection to Bloom’s habit of reading *himself* into all signs and signatures, the drunken students unwittingly reading Bloom’s misnomer into the trite accident. The Hungarian reader is thus invited to read in a disseminative manner – or, one might risk, trans-associatively –, picking up added textual links, signals and opportunities, secondary in the original. This echo may well be one of the added language effects, where the new translation text makes language perform more intensely in places where it is less epiphanic in the original. The problem is that this solution lacks verisimilar linguistic (phonetic) slippage that might account for its presence in a translation text which, on the whole, rejects such practice and in this very passage discards dozens of Szentkuthy’s solutions that favour language effects and events (seen as secondary) to the signified (considered to be primary).¹⁴

Not only does Joyce play practical jokes on innocent and scholarly reader alike, packaging well-nigh irretrievable (mis)quotes in even the most unbuttoned “broken doggerel,” but he further complicates the work of deciphering by confounding the voices and inserting links to other passages within the episode or elsewhere in the novel. As genetic studies demonstrated, between the early summer of 1920, the finishing of the initial fair copy of the episode and the emergence of what would eventually be the published (1922) text, Joyce made significant additions to the episode: his insertions – sometimes clipped lines, phrases and even words – provide intratextual links, as well as

14. András Kappanyos, in “Fragments of a Report: *Ulysses* Translation in Progress,” voices a downright ban on language effects and non-standard forms in translation that cannot pass as unintentional errors but would be perceived as forced. See his discussion of the possibilities of rendering the blatant telegraphist’s error in the famous “*Nothor* dying come home father” (*U* 3.199) (Kappanyos, p. 560), and the penultimate from the list of his “Translators’ Comandments”: (9) “If you cannot make an intentional error plausible (either clearly motivated or structurally relevant), that is, if you cannot translate it as intentional, you had better correct it silently” (Kappanyos, p. 565).

augment the effect of simultaneity of the episode, of different speakers interrupting each other. Such a late addition was the truncated word “*Atitudes!*” that punctuates the rhythm of an American Civil War marching song (*Tramp, tramp, tramp, the boys are marching*), which shares its tune with *God Save Ireland*, and which here is given a comical boozing touch: “British Beatitudes! ... March! Tramp, tramp, tramp, the boys are (*atitudes!*) parching” (*U* 14.1453–8).

The truncated *Atitudes* echoes an earlier list of B-words in the same passage, the “British Beatitudes”¹⁵; in the 1926 Shakespeare and Company edition this became, by an unacknowledged printer’s error, *Attitudes*, the correct form of the military command.¹⁶ Arguably the most significant language effects to be carried over in translation are the carnivalizing of the military march, and the clipping of the “Beatitudes” to yield an intrusive word with hazily Brit-bashing military/colonial associations. In Hungarian:

Britt bájak! ... *Marcia!* Marstól arschig *tempora mutant*. Úr.
Torkom tapló, azok aszalva.

[From Mars/march to Arsch *tempora mutantur*+‘Lord’. My throat
(is) (a) parchment, I am parched parching. (Sze. 527)]

A Brit boldogságokat! ... *Dulj!* Trapp, trapp, trapp, a torkok (*dog-
ságok!*) szárazak.

[March! Tramp, tramp, tramp, the throats are (*dognesses!*) dry.
(Corr. 404)]

Szentkuthy’s solution is a *belle infidèle* that weaves its own rhizomatic network of allusions and (intra-)intertextual connections: it toys with two “master languages” – the language of Rome, given here an operatic bend, and German, the colonial “father-language,” which for centuries in Hungarian history had been the coercive language of the army. His rendering light-heartedly drops the (be)*atitudes* and so forsakes an important intratextual link, creating a seamless, univocal line. Interestingly, in another truncated word a Gargantuan joke is made at the expense of the military: by “decapitating” the classical deity of war (in Hungarian, a homonym of the military command *marsh*) we

15. The Beatitudes are: “Beer, beef, business, bibles, bulldogs, battleships, buggery and bishops” (*U* 14.1459).

16. On Joyce’s authorial changes and systematic additions to this passage, see James P. Sullivan, “Avant Texts and Polyglot Joyce: Expanding the Polyphonic Chorus,” in *Joyce Studies in Italy: Joyce and/in Translation*, ed. Rosa Maria Bollettieri Bosinelli and Ira Torresi (Roma: Bulzoni, 2007), 77–94, p. 91.

get the unseemly German word for backside. The sentence highlights the cultural, linguistic and register divide between the two words by an offhand perusal of the classical adage *tempora mutantur*, tagging *Úr*: 'Lord,' signalling at the same time a change of the musical beat and tune, to underscore the sprightly marching rhythm. Moreover, the pun on *parching* is supplanted with an alliterating cadence that carries a faint echo of the first known poem in the Hungarian language, the "Lament of the Virgin Mary" ("Ómagyar Mária-siralom"), translated from a Latin *Planctus* in the early thirteenth century – an arcane example of what Gideon Toury terms the conversion of "textemes into repertoremes," the replacement of some (culturally coded) feature of the original text with a feature available in the stock held by the target language genre.¹⁷ His version thus juggles with a series of both domestic and foreign literary and cultural allusions and transferences, and eventually turns the blabber of the pie-eyed company into the verbal sparkles of genuine university wits.

The "Corrected" text, clipping the military command *In-dulj* [march], fortuitously yields the double-decker command *dulj*, suggesting the imperative of the verb *dúl-ni* [loot/pillage], so makes visible the dark side of militarism. With its overlapping voices, it also short-circuits the B(e)atitudes ("boldogságok") with *bulldogs* – one of the "British Beatitudes"; accommodating the foreignness of the English word (which may also suggest a playful back-translation, since *kutya*, 'dog' was a frequent offensive term in archaic Hungarian), it passes a scathing comment on British rule. Missing altogether is, however, the humorous punning on "parching": while salvaging the military march's beat, the Hungarian phrase irons out the double-coding of the sentence.

Based on these few examples, it is easy to see that the two Hungarian *Codas* offer a very different experience to the Hungarian reader. Where Joyce's original exploits the whole range of Englishes reaching, diachronically, from Middle English to contemporary and synchronically, from India to the Caribbean, using as subtexts a wealth of (mostly comic music-hall) songs and sprinkling the text with "fah-roots of cullchaw" (*FW* 303.20) – the exotic fruits, far-faring roots and contrapuntal farts, of his encyclopaedic erudition – Szentkuthy, to whom many of the dialectal idiomatic turns and allusions to popular culture remained obscure, copes by starting off his word-machine at full gear. His version transmogrifies terms of classical erudition and

17. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1995), p. 274.

(mis)quotes with low colloquial Hungarian, smuggles in extra inter-textual byplay, and as a rule adds in rhetorical flourish, augmenting the passage's Gargantuan humour. His baroque *Coda* offers the Hungarian reader the Babelized "confusium" of indeed "the babblers with their thangas" (*FW* 15.12), where every semantic obscurity is transformed into a linguistic, stylistic event – whether by ubiquitous (often multilingual) portmanteau-ing, alliteration, sliding signification, or aural *miswriting* to court vulgar *double entendre*.¹⁸ The "Corrected" version goes in the face of this word-ing strategy, and as a rule attempts to clarify the passage; in place of Joyce's variety of historical to contemporary slangs, dialects and broken "alcoherent" (*FW* 40.5) lingos, we find mostly (updated) Hungarian slang, phonetic approximations of drunken babbling and accents that suggest Gypsy Hungarian. By and large, the Hungarian reader has to do far less back-translation than the original's audience. Excesses of language and the passage's explosive humour have been pared down, the occurrence of portmanteaux is significantly lower than with Szentkuthy; where these occur, however, they follow the original's directions more closely. Where the first translation sins on the side of *transluding*,¹⁹ weaving its own kaleidoscopic patterns of "miswriting" that significantly depart from the original while favouring stylistic daring and experimentation with language(s) to structural and contextual cohesion and congruence, the "Corrected" text opts for narrative intelligibility but, in its attempt to emancipate Joyce's voice from the voiceover of Szentkuthy with which it has been too long and too unproblematically equated, rather too often remains oblivious to the Joycean elfish grin and the accompanying incentive to "write dangerously" and "be prepared to founder."²⁰

18. In a recent article I have addressed Szentkuthy's assimilation of the *Ulysses* text to his own idiosyncratic patterns of erudition and his flamboyant word-ing strategies, to suggest at times a Wakean approach: Erika Mihálycsa, "Horsey Women and Arse-temises: Wake-ing *Ulysses* in Translation," in *Why Read Joyce in the 21st Century? Joyce Studies in Italy*, vol. 13 (Roma: Q Editrice, 2012) 74–88.

19. As Fritz Senn writes, "translations are off the toptic, are less dynamic, less Protean, less gushing, less self-righting, less looming, less weaving, less misleading – also *more* misleading –, less synechdochal, less dislocutory, less everything and – perhaps most bitterly – less transluding. They should be admired, not trusted." Fritz Senn, *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*, ed. John Paul Riquelme (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 37.

20. Joyce in conversation with Arthur Power, qtd in Conley, p. 36.

Kincsem in Ulysses?

A Paratextual Inquiry

Almanacked, their names live ...
– Philip Larkin, “At Grass”

Kincsem is of course our iconic racehorse that made thoroughbred history. Foaled in 1874, she won fifty-four out of fifty-four races in Hungary, Austria, Germany, France and Britain, which places her at the head of undefeated thoroughbred winners – an achievement good enough for inclusion in *The Guinness Book of Records* as well.¹ No wonder that she holds pride of place in the collective memory of Hungarians despite the fact that her pedigree was thoroughly English. “Nomen est omen”: besides her genes, even her name, “My Precious” in English, predestined her for this spectacular career. When, owing to a colic attack, she died in 1887, her passing was felt as an irretrievable loss all across the country.

The question mark in my title is a gesture of good faith, signalling that I am not going to claim that Kincsem does actually play a part in *Ulysses*. But neither do I say that she does not. Taking my cue from Walter Pater, that Victorian advocate of epistemological relativism, I posit, to philosophically underpin my argument, that things exist in a complex web of relations and truth is “the truth of these relations.”² I will present my case on that assumption.

Ubiquitous as the cult of Kincsem still is in Hungary, it would never have occurred to me that she may have anything to do with Joyce, had it not been for a visit, with my horse-loving granddaughter, Ágika, to a temporary exhibition called “A ló” (The Horse) in the Budapest Museum of Hungarian Agriculture in the summer of 2011. As I had been teaching Joyce to undergraduates for decades and *Ulysses* to more enterprising PhD students for quite a handful of years, stuck

1. Dezső Fehér, “A csodakanca: Kincsem, és tenyésztője: Blaskovich Ernő,” in *Blaskovichok emlékezete*, ed. Csilla Gócsáné Móró (Tápiószele: Blaskovich Múzeum Baráti Köre, 2003), 232–269, p. 263.

2. Walter Pater, “Coleridge,” in *Walter Pater: Three Major Texts (The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits)*, ed. William E. Buckler (New York: New York University Press, 1986), 430–456, pp. 431–2.

deep in my literary memory was the word Beregvölgy, the name of the Hungarian horse that, along with eleven other horses, ran for the Ascot Gold Cup (a flat race as opposed to steeple chase), on 16 June 1904, the day in the life of Stephen Dedalus and Leopold Bloom that this Modernist classic celebrates. He was a great racehorse, but he would never have made it to the exhibition, had it not been for Kincsem, whose prominence at the museum was commensurate with her cult status. Beregvölgy happens to be a member of the Kincsem family. The Gold Cup on that important day went to a dark horse, Throwaway, who won not only a prestigious prize by snatching victory from the favourite, Zinfandel, but also immortality as he occasions one of the dramatic turns of events in Joyce's novel.

Animals are anything but a rarity in *Ulysses*. As one critic writes, "[f]ew novels represent more richly the extent to which modern life consists of relationships between people and animals, a life both comprised of and contingent upon these relationships."³ Of the many varieties of animals it parades, none are so common as horses. They appear in diverse situations and settings, not merely because they cannot be ignored in the urban universe that Stephen Dedalus and Leopold Bloom inhabit, but because they fulfil multiple functions in the creation of that universe. The pictures of famous racehorses in Mr Deasy's office in the second episode, "Nestor," besides providing the unmistakable link to the headmaster's mythological ancestor, prepare us for the horse-racing event that precipitates a series of climactic developments ten episodes later, in "Cyclops." Bloom's gentleness at the sight of "the good poor brutes" of cab-horses "with their long noses stuck in nosebags" (*U* 5.219, 216)⁴ in "The Lotus Eaters" establishes him as a compassionate, loving and lovable person early on in his journey through the day. The regret he feels in "Eumaeus" that "he hadn't a lump of sugar" (*U* 16.1787) for the horse harnessed to a street sweeper only reinforces that impression for the umpteenth time.

Of all the episodes in which horses come in for shorter or longer appearances, the most interesting and structurally the most relevant is "Cyclops." As readers of the novel will remember, the setting has now shifted to Barney Kiernan's pub in central Dublin, where a group of

3. David Rando, "The Cat's Meow: *Ulysses*, Animals, and the Veterinary Gaze," *James Joyce Quarterly* 46.3-4 (2009) 529-543, p. 533, *Project MUSE*, accessed 2 September 2012 <http://muse.jhu.edu/journals/james_joyce_quarterly/v046/46.3-4.rando.pdf>.

4. The text of *Ulysses* I refer to parenthetically in this article is James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler (New York: Vintage Books, 1986).

bigoted Irish patriots, clustering around the loud-mouthed Citizen, congregate for gossip, friendly talk and of course for drinks, and, accidentally, to provide the context in which talking about Kincsem is not unwarranted. According to established critical wisdom, the episode ridicules the biases and excesses of nationalism, and does so mainly by dotting the main, realist narrative with hilarious parodies cast in the rhetorical mould of “gigantism.” Although critics of the postcolonial persuasion tend to take a more lenient view of Joyce’s representation of nationalism,⁵ this does not fundamentally affect the thrust of the episode. Bloom, son of an immigrant Hungarian Jew, Rudolph Virág, of Szombathely – “a cultural and literary hybrid” in postcolonial terms⁶ – is to meet an acquaintance, Martin Cunningham, to sort out some legal problems concerning the life insurance of a deceased friend (demonstrating that his compassion is innate and is extended not only to animals but also to human victims of misfortune). Yet, try as he may, as an outsider he will never hit it off with the Citizen and his boon companions. Where they preach hatred, he calls for love. And, unintentionally, he calls for trouble as well.

The hostility of the Citizen, discreetly and not so discreetly egged on by his entourage, is brought to boiling point when he learns that Bloom (temporarily away, but soon to return) has won a hundred shillings (“five quid”) that very afternoon by backing the dark horse, Throwaway, the winner of the Ascot Gold Cup. Of course, this is nonsense and is due to a misunderstanding: in “The Lotus Eaters,” Bloom let an acquaintance, Bantam Lyons, consult the racing column of the newspaper he happened to carry, and did not want to take it back from the dirty hands of the man.

5. This is evidenced, amongst others, by Marianna Gula’s work, cf. “A Tale of a Pub: Reading the ‘Cyclops’ Episode of James Joyce’s *Ulysses* in the Context of Irish Cultural Nationalism,” diss., U. of Debrecen, 2003; Marianna Gula, “The Island of Cyclopien Saints: Cultural Nationalism and Religion in the ‘Cyclops’ Episode of Joyce’s *Ulysses*,” in *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies. Special Issue on James Joyce*, ed. Mária Kurdi and Antal Bókay (Pécs: University of Pécs, 2002), 54–67; Marianna Gula, “Making Hope and History Rhyme: Nationalist Historiography in the ‘Cyclops’ Episode of James Joyce’s *Ulysses*,” *Hungarian Journal of English and American Studies* 8.1 (2002) 131–150.

6. Marilyn Reizbaum’s definition, qtd. in Margot Norris, “Fact, Fiction, and Anti-Semitism in the ‘Cyclops’ Episode of Joyce’s *Ulysses*,” *Journal of Narrative Theory* 36.2 (2006) 163–189, p. 183, *Project MUSE*, accessed 23 August 2012 <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_narrative_theory/v036/36.2norris.pdf>.

--I say you can keep it, Mr Bloom answered. I was going to throw it away that moment.

Bantam Lyons doubted an instant, leering: then thrust the outspread sheets back on Mr Bloom's arms.

--I'll risk it, he said. Here, thanks. (*U* 5.537-41)

Bantam Lyons' taking the answer for a tip leads to very unpleasant consequences for Bloom in Barney Kiernan's:

--I know where he's gone, says Lenahan, cracking his fingers.

--Who? says I [the intradiegetic narrator].

--Bloom, says he. The courthouse is a blind. He had a few bob on *Throwaway* and he's gone to gather in the shekels.

--Is it that whiteeyed kaffir? says the citizen, that never backed a horse in anger in his life?

--That's where he's gone, says Lenahan. I met Bantam Lyons going to back that horse only I put him off it and he told me Bloom gave him the tip. Bet you what you like he has a hundred shillings to five on. He's the only man in Dublin has it. A dark horse. (*U* 12.1548-57)

Bloom is absent while this exchange is taking place not because he wants to collect his money, but because he is impatient and assumes that he will perhaps find Martin Cunningham in the Court House. He accepted only a cigar when he was invited to join the company, and would not stand a drink when he is back to confront the pub crawlers who believe that he is rolling in money. When the Citizen's fury reaches boiling point, it is only with the help of the more law-abiding members of the bibulous fraternity that Bloom manages to escape. In the last parody of the episode, which is also the last paragraph, he is metamorphosed into Elijah, ascending to heaven in a chariot drawn by "horses of fire," as the Bible has it.⁷

Throwaway won the race, although the odds were against him (twenty to one). There are two other horses whose performance is recalled and evaluated when Lenahan announces the results. These are Zinfandel, who finished second (odds: five to four), and Sceptre, who came third (odds: seven to four). In the earlier episode, Bantam Lyons mutters the cryptic "Maximum the second" (*U* 5.532-33) as he is reading the newspaper. This turns out to be the name of another

7. King James Version, 2 Kings 2:11.

horse running for the Cup, who finished fourth (odds: ten to one).⁸ In addition to the four horses named, there are those who are not named, the ones in the “also ran” class. This seems a humiliating qualification, but as running at all was something of an honour in the intensely competitive world of the turf in and around 1904, it is not to be taken at its face value. All the less so, as it is here that we may begin to answer the query raised in my title.

There were twelve horses running for the Gold Cup at Ascot on that memorable day, as reported in the *Freeman's Journal*.⁹ One of them, four-year-old Beregvölgy [Beregvölgy], belonged to the well-known Hungarian breeder, Ernő Blaskovich (1834–1911), misspelt as Blashovits, perhaps in the *Freeman*, and certainly in Gifford and Seidman. Although the list in the newspaper is somewhat sloppy and in the case of our horse does not specify the gender, we know from other sources that Beregvölgy was a colt, foaled in 1900 by Furcsa, the daughter of Budagyöngye, who in turn was the daughter of Kincsem. In human terms, then, Beregvölgy was Kincsem's great-grandson.

This is not quite accidental. Beregvölgy saw the light of day in the Blaskovich Stud in Tápiószentmárton; he got his name from a valley in the vicinity of the town. Kincsem was reared in the same place, and may even have been born there.¹⁰ A fragile link, I admit, but a link it is between the racing world in *Ulysses* and horse breeding in Hungary. But the matter does not stop here. As racing and, by the same token, the production of racehorses was a transnational affair at its most fashionable, the likelihood of there being other connections is also worth considering. And indeed, by scrutinizing genealogical tables, I made further fascinating discoveries. (Are you still with me?) Beregvölgy was sired by an English horse, Bona Vista (1889–1909), who, after a short but distinguished career in England, was sold in

8. For details of the race, see Don Gifford and Robert J. Seidman, *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses* (New York: Dutton, 1974, rev. 1988), pp. 349, 435; Vivien Igoe, “‘Spot the Winner’: Some of the Horses in *Ulysses*,” *Dublin James Joyce Journal* 4 (2011) 72–86, *Project MUSE*, accessed 10 September 2012 <http://muse.jhu.edu/journals/dublin_james_joyce_journal/v004/4.igoe.pdf>.

9. Gifford and Seidman, p. 98.

10. Kincsem's birthplace cannot be decided; it is equally possible that she was born in Kisbér, a town in western Hungary, once renowned for its stud. Unfortunately, the relevant Stud Books have been mislaid or destroyed. See Dezső Fehér, *Kincsem, a csodakanca*, 2nd and enlarged ed. (Budapest: Hungarovideo, 1990), p. 55. For a good biography of Kincsem in English, see Liz Martiniak, “Kincsem,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <www.tbheritage.com/Portraits/Kincsem/html>.

1897 to Prince Lajos Esterházy (for 15 000 guineas, an enormous sum at the time), and spent the rest of his life in the Imperial-Royal Stud at Kisbér, doing stud duty.¹¹ What is important from my point of view is, first, that as the son of the famous Bend Or,¹² he was instrumental in establishing the Bend Or male line “as the most dominant one in thoroughbred breeding”¹³ in England (unfortunately, Beregvölgy’s sons were not talented enough to make their father a foundation sire); second, that his mother, Vista, was the daughter of another great horse, Macaroni,¹⁴ and that out of the union of Bend Or and another Macaroni mare, Lily Agnes, sprang Ornament, the mother of Sceptre,¹⁵ coming third in the race. “Boylan [the lover of Bloom’s wife] plunged two quid on my tip Sceptre for himself and a lady friend,” crestfallen Lenahan recalls, winding up, with some help from Shakespeare, “[f]railty, thy name is Sceptre” (*U* 12.1222, 1227–28).

Without further complicating what is already a tangled web of equine family relations, let me stress that Bona Vista, father of Beregvölgy, was the offspring of Bend Or and a Macaroni mare, Vista. So was Sceptre – a filly, by the way¹⁶ – only her mother was a Macaroni granddaughter, Ornament. A colt and a filly, both representing the Macaroni line of descent, blending Macaroni and Bend Or blood in their veins. Beregvölgy is thus a kin of Sceptre. Allowing for a certain lopsidedness (as with horses the male-female bonding is seldom stable), they are both the great-grandchildren of Macaroni and the grandchildren of Bend Or.

In view of his ancestry, it is somewhat surprising that this beautiful Hungarian horse, only four years old (thoroughbreds peak at five), failed to distinguish himself at Ascot. It says something of him that he was not even tipped as a likely winner and his name does not crop up in the execrations uttered in Barney Kiernan’s. The sad fact is that as a racehorse Beregvölgy matured early and declined early. According to

11. For much of the subsequent information I am indebted to Elizabeth Martiniak’s “Bona Vista,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <www.tbheritage.com/Portraits/BonaVista/html>.

12. Patricia Erigero, “Bend Or,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <<http://www.tbheritage.com/Portraits/BendOr.html>>.

13. Martiniak, “Bona Vista.”

14. Patricia Erigero, “Macaroni,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <www.tbheritage.com/Portraits/Macaroni/html>.

15. Elizabeth Martiniak, “Sceptre,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <www.tbheritage.com/Portraits/Sceptre/html>.

16. Gifford and Seidman insist that Sceptre was a colt (pp. 349, 435, 446). This is incorrect. Martiniak’s portrait of Sceptre in *Thoroughbred Heritage* opens with the definition “bay filly,” confirming the image Lenahan supplies.

my sources, as a two-year-old he took the Austria Preis from his elders, at three, he won the Österreichisches Derby, the Alagi Díj, the Király Díj (Millenniumi Díj), prestigious prizes in those days.¹⁷ It is a pity that his luck did not last him just a little longer. His early breakdown is emblematic of the decline of thoroughbred breeding in Hungary, which in the glory days of the Austro-Hungarian Empire was a leader in the field, along with England, and was ousted from that position by Germany and Italy.¹⁸

Kincsem, through the good offices of her great-grandson, is part of the Joycean chaosmos,¹⁹ even if only by very loose association. To make that possible, the services of that imported English horse, Bona Vista, were indispensable. But there is yet another point in *Ulysses*, in addition to “Cyclops,” where the genealogy of a horse may ring a bell in Hungarian ears. In “Nestor,” while in the office of Mr Deasy, headmaster of the school where he is temporarily teaching, Stephen looks at the pictures of great racehorses decorating the wall. One of them is Shotover, whose full sister was the second dam (that is, grandmother) of Santa Casa, the most gifted filly Bona Vista sired before he moved to Kisbér.²⁰

The sceptical reader may wonder what good it is to expend so much time and energy on the exploration of some minor thing which belongs to the ambience rather than the fictional reality of this great book and survives not in the primary text but in one of the innumerable notes to it. The fact of the matter is that we miss a good deal of the meaning of the novel if we choose to ignore the information the notes supply. Normally, such information is absorbed into our experience of a book. With Joyce, we depend more heavily on notes than perhaps with any other writer. What we do with the annotation material varies according to the sensibility and the personal experience we bring to bear on our reading. For Hungarians, Beregvölgy and Kincsem will always be part of that experience, thus part of *Ulysses* as well.

17. Imre Török gets it wrong when he writes that, owing to his early decline, Beregvölgy never made it to England. Imre Török, *Híres lovak, hires versenyek, hires lovasok* (Budapest: Mezőgazdasági Kiadó, 1959), p. 82.

18. Török, p. 91.

19. This telescoping of “chaos” and “cosmos” is, of course, from *Finnegans Wake*, cf. “every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: ...,” James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber, 1939), p. 118.

20. Elizabeth Martiniak, “Shotover,” *Thoroughbred Heritage*, accessed 30 August 2012 <www.tbheritage.com/Portraits/Shotover/html>.

But we should not stop there. Horses in the racing world are not separate from those who have them. The glory they earn enhances the prestige, the money they win fattens the purse of their masters. The owner of Beregvölgy was a true enthusiast: not only a breeder, but in his youth also an amateur jockey. Ernő Blaskovich, along with some other members of the large family from which he sprang, personified the best in the manor house gentry of Hungary. In the towns and villages along the Tápió River, his homeland, he is as much of a cult figure as his famous horse, Kincsem, is nationwide.²¹ He, too, is entitled to a hovering presence on the fringes of *Ulysses*.

21. For an overview of Blaskovich's life and work in English, go to Dr. Dezső Fehér, "Ernő Blaskovich – Breeder of Kincsem, the Wonder Mare (A History of the Blaskovich Stud at Tápiószentmárton)," in *Blaskovichok emlékezete*, 341–342. See also Csilla G. Móró, ed., *Blaskovich emlékkönyv* (Szentendre: Pestmegyei Múzeumok Igazgatósága, 1993).

ALLOVER IRELANDS

Irlandisztika

Irish Studies

A 181–192. old. csak a nyomtatott változatban.

Pages 181–192 only in the print version.

Bollobás Enikő

Röviden a szubjektum- performativitásról

avagy Jonathan Swift csatlakozik a feministákhoz

Takács Ferencnek, szeretettel

Posztstrukturalista felfogásban az alany különböző azonosságkategóriáktól mint ragoktól megképzett konstrukció, ahol a társadalmi és kulturális diszkurzusok szolgáltatják azt a szövegkönyvet, amelynek alapján létrejön a szubjektum. Az alanyképzések esetében olyan megképzési folyamatról beszélhetünk, amelyben egy kulturális szövegkönyv vagy „szkript” lép kölcsönhatásba magával a kategorizált dologgal. Ekképp beszélhetünk például a nőnek a „*genderszkripttől*” való megképzéséről, a színesbőrűnek a „feketesség” diszkurzusától való előállításáról vagy a meleg szubjektumnak a „homoszexualitás” szövegkönyve általi konstruálásáról. Sem a szubjektumot ragozó azonosságelemek, sem az ezek által többszörösen ragozott szubjektum nem eleve létező, esszenciális kategóriák. Megképzett konstrukciókként jönnek létre, mégpedig olyan utánzó (imitatív) és gyakorító (iteratív) folyamatok eredményeként, amelyekben az utánzás és a gyakorítás tárgya nem egy már eleve (megelőzően) létezőnek feltételezett szubjektum, hanem egy szöveg vagy szövegkönyv, amelyre a megképzés alapul. Más szóval, ezek a folyamatok nem valamilyen „eredeti” mintát utánoznak és ismételnek, hanem az azonosságelemek konstruálását irányító társadalmi-nyelvi normarendszert, illetve a normarendszer által termelt fogalmi kategóriákat.

A szubjektumot inflektáló azonosságjegyekről – így többek között a társadalmi nem, a „rassz” és a szexualitás azonosságjegyeiről – elmondható, hogy olyan, jelölttel nem rendelkező konstrukciók megképzésében vesznek részt, amelyeket a nyelv (vagy az ideológia, a hatalom, a tudás, a társadalmi technológiák valamelyike vagy együttese) hozott létre.

A 90-es évek elején a szubjektum társadalmi konstruáltságának a tételében megjelent a performativitás – vagyis a beszédcselekvések által történő végrehajtás – gondolata, párhuzamot tételezve az alany diszkurzív megalkotottsága és a foucault-i „dolgok” performatív mó-

don való előállítása között. A posztstrukturalista felfogás a performativitást a nyelv, a jelölők világára korlátozza, s a végrehajtó cselekedetek működési területét a diszkurzuson belüli személyek és világok létrehozásában jelöli ki. A posztstrukturalista vélekedés értelmében mindaz a változás, amit a kettősségekre épülő, karteziánus gondolkodás az eleve létező vagy esszenciális valóságban végbemenőként írt le, valójában diszkurzív: azaz nem hagyja el a nyelv, a diszkurzus terepét. Másként fogalmazva, ezek a folyamatok is a jelölők dimenziójában működnek, ahol létrehozzák a beszélő vagy a megszólított szubjektumot, amely ugyanakkor metalepszisszerűen kilép a nyelvből, hogy a valóságban létezzen.

A szubjektumperformativitás tétele Judith Butlerhez köthető, aki először *Problémás nem* című könyvében fejtette ki – a *gender* eseteire vonatkoztatva – az alany végrehajtó megképzéséről szóló felfogását. Lebontva a korábban elterjedt megkülönböztetést a biológiai nem és a társadalmi nem között, Butler azt állítja, hogy a biológiai nem sem adott esszencia, hanem épp annyira „kulturálisan létrehozott termék, mint a társadalmi nem”; továbbá a biológiai nem „talán mindig is társadalmi nem”,¹ a test pedig „mindig is kulturális jel volt”.² Mi több, nemcsak az állítható, hogy a *gender* megelőzi a biológiaiak feltételezett nemet, de kimutatható: nincs semmi a társadalom által normának állított viselkedés maszkja mögött. Azaz a társadalmi nem végrehajtó módon önmagát állítja elő a „természetesnek” vélt aktusokkal.

Alanyi/tárgyi rögzítettség szempontjából a szubjektumperformativitás két változatáról beszélhetünk, melynek eredményeképp egyik esetben alanyi, másik esetben tárgyi megképzés jön létre. Vagyis a szubjektum mint személy vagy egyén (vagyis a tágabb értelemben vett szubjektum) a szubjektumperformativitás egyik változatát követve lesz alannyá és ágenssé, másik változatát követve pedig tárggyá és pácienssé. Egyszerűen fogalmazva azt mondhatjuk, hogy abból lesz alany és ágens (vagyis szűkebb értelemben vett szubjektum), akit a megszólító ideológia mint jelöletlen Egyiket alanyként pozicionál, miközben a tárgyi Másikként rögzített számára nem áll nyitva a szubjektiváció lehetősége.

Hogy az Egyik alanyi diszkurzív és hatalmi pozíciója a férfié, míg a tárgyi, azaz a marginális Másiké a nőé, az Simone de Beauvoirnak köszönhetően a feminista gondolkodás egyik alaptétele lett. Beauvoir *A második nem* című nagyhatású kötetében fejt ki a szubjektivitás és

1. Judith Butler, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter és Vándor Judit (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), p. 49.

2. Butler, *Problémás*, p. 142.

a pozicionalitás közti meghatározottságról vallott nézetét. „A jellemet ma egy helyzet által kiváltott másodlagos reakciónak tekintjük”, írja.³ A férfié az általános jelöletlen kategória, míg a nőé a jelölt: a negatívum, a „speciális állapot”.⁴ „A férfi a Szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik”.⁵ E tétel továbbgondolása pedig az az állítás, miszerint a férfi és a nő meghatározása mindenekelőtt szerkezeti: nem lényegi jellemzők adják össze a férfiságot és a nőséget, hanem a személyeknek a diszkurzusokban elfoglalt helyzete. A nőnek ezt az alárendelt pozicionalitásként való tételezését – azaz azt, miszerint a Másik, azaz a Nő szerepe elsősorban strukturális – nevezi Julia Kristeva a nyugati társadalom lényegi szemiotikus gyakorlatának.⁶

Jacques Lacan 1972-ben tartott szemináriumában fejti ki pszichoanalitikus tekintet-elméletét.⁷ A tekintetet a láthatatlansággal azonosítva hangsúlyozza, hogy az, aki hatalmi helyzeténél fogva néz, illetve akiben a tekintet ered, szükségszerűen láthatatlan marad. A tekintet lacani értelmezésének társadalmi nem vonatkozásai is vannak: a nő soha nem a tekintet alanyaként jelenik meg, legfeljebb azt látja, ahogyan mások nézik őt – vagyis látva látja magát. A művészettörténész John Berger a bennünket körülvevő képekben megtestesülő látásmódot a társadalmi nemiesítés szempontjából elemezve rámutat, hogy a nő társadalmi jelenléte jellegében különbözik a férfiéétől: a férfi jelenléte a hatalom ígéretén alapszik, míg a nőé azon, amit tenni lehet vele.⁸ A nő társadalmi jelenléte konkrétan attól függ, ahogyan mások tekintik (felmérik, szemrevételezik), illetve ahogyan ő is tekinti önmagát. Berger gazdag művészettörténeti anyagra támaszkodva mondja ki: mindig a férfi az, aki cselekszik és lát, míg a nő megjelenik: ő az, akit látnak.⁹ Hasonló tézist állít föl Laura Mulvey 1975-ös tanulmányában a narratív film pszichoanalitikus elemzése során. Mulvey szerint nemcsak arról van szó, hogy a nő a kép, akit a férfi néz, hanem arról is, hogy a mindig „meg-néz-endő-ség-et konnotáló” nő „szexuális objektumként”

3. Simone de Beauvoir, *A második nem*, ford. Görög Livia és Somló Vera (Budapest: Gondolat, 1971), p. 8.

4. Beauvoir, *A második*, p. 10.

5. Beauvoir, *A második*, p. 11.

6. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford: Blackwell, 1980), p. 49.

7. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11)*, szerk. Jacques-Alain Miller, ford. Alan Sheridan (New York: Norton, 1998).

8. John Berger, *Ways of Seeing* (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 45–6.

9. Berger, *Ways*, p. 47.

jelenik meg, mégpedig a férfi főszereplő és a néző számára egyaránt.¹⁰ Vagyis a nő ikon, míg a férfi a látó, s a „tekintet helye” úgy határozza meg a filmet, hogy „a film magába a látványba építi be azt, hogy miként is kell a nőre nézni.”¹¹ Michel Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben a látás-nézés-felügyelés folyamatát szintén hatalmi viszonyként írja le.¹² Ennek értelmében a felügyelt a látott, a hatalommal bíró pedig az, aki lát, miközben ő maga láthatatlan marad. Híres példája a modern börtönök mintájául szolgáló Bantham-féle Panoptikon, amelynek lényege szerint a fogoly állandó láthatósága biztosítja az egyébként láthatatlan hatalom automatikus fennállását. E. Ann Kaplan a nőknek a filmművészetben betöltött szerepét vizsgálva igennel válaszol saját, meglehetősen provokatív a kérdésére: a férfi birtokolja-e a tekintetet? Mulvey fent kifejtett tézisét továbbgondolva hangsúlyozza, hogy míg a férfi tekintete a cselekvés és a birtoklás hatalmával társul, a nőé – bár elvben ő is képes fogadni és viszonzni a rá irányuló tekintetet – nem fog cselekedetté alakulni. És bár a tekintet nem szükségszerűen a férfi tulajdona, a *tekintés* maga, vagyis a tekintet birtoklása és aktivizálása – a nyelvben és a tudattalan szerkezetében – mindig férfi-pozíciót jelent.¹³ A nő képként, látványként, nézett tárgyként való – s ekképp a tekintettől megképzett – reprezentációjáról ír Teresa de Lauretis is *Alice Doesn't* című könyvében, elsősorban elbeszélő filmek (*narrative cinema*) kapcsán.¹⁴ A szerző szerint a filmművészet általános szándéka a narratív és vizuális örömszerzés, s a narrativitás az, ami közvetít kép és nyelv között, mégpedig oly módon, hogy a képi és a nyelvi diszkurzus egyaránt a vágy ökonómiája szerint szerveződik, vagyis a vágy narratív beírottága érzékelhető mind a képi, mind a nyelvi diszkurzusban.¹⁵

Amint a tekintet elméletének rövid összefoglalójából kitűnik, a látás, a tekintet a hatalom birtoka, a hatalom struktúrájának része, amely ekképp kontrollálja az alanyi és a tárgyi megképzés folyamatát.

10. Laura Mulvey, „Vizuális öröm és narratív film,” in *A Posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud és Sári László (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 560–568, p. 563.

11. Mulvey, „Vizuális öröm,” p. 567.

12. Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára (Budapest: Gondolat, 1990).

13. E. Ann Kaplan, „Is the Gaze Male?,” in *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, szerk. Ann Barr Snitow, Christine Stansell és Sharon Thompson (New York: Monthly Review Press, 1983), 309–327, p. 319.

14. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

15. Teresa de Lauertis, pp. 37, 80.

A szubjektumperformativitás két fajtája alapvetően abban a tekintetben különbözik, hogy normakövetésről vagy normataszításról beszélhetünk – vagyis a társadalmi normát rögzítő szövegkönyv újrajátzása vagy az érvényes szövegkönyv elvetése történik. Ebben a rövid tanulmányban most csak a normakövetés néhány esetét kívánom bemutatni, mégpedig Szerb Antal, Jonathan Swift és Ignotus egy-egy szövegén keresztül. Másutt részletesen elemzem a különböző alanyképző inflekciók működését és a szubjektumperformativitás számos esetét, melyek értelmezéséhez a normakövetés és normataszítás gazdag példatárát vonultatom fel.¹⁶

A *gender* példájához visszatérve elmondhatjuk, hogy a normatív újrajátzások esetében az a bizonyos láthatatlan, de mindenki által jól ismert *genderszkript* a férfiakat alanyi, a nőket pedig tárgyi pozícióban rögzíti. A nő az irodalomban is sokáig döntően a Másik tárgyi pozíciójában jelenik meg; itt naturalizálódik, azaz a jelölt Másiké lesz az a pozíció, amely „természetesként” vagy „normálisként” van megírva a normatív szövegkönyvben. A nő az, *akit látnak* (míg ő maga nem lát), *akihez beszélnek* (míg ő maga nem beszél), *s akire* mint alávetettre az „alávetés”, azaz a szubjekció *cselekedetei irányulnak* (míg ő maga nem cselekszik). Csak a tizenkilencedik század végén és még inkább a huszadik század elején jelennek meg nőalakok alanyi pozícióban, amint látnak, beszélnek és cselekszenek, bizonyítva a modernitással lehetővé váló női szubjektumkonstrukció lehetőségét (amelyet majd bizonyos értelemben a posztmodernizmus rombol le).

A nő tárgyiasításának normatív módja az, amikor a néző-megfigyelő alany szeme megragadja a személyt, s ezzel nemcsak saját alanyiségához rendeli hozzá, hanem tárgyként alá is rendeli saját alanyiségának. Ez a normakövetés egyértelmű előadása, amikor is a férfi helyzetét elfoglaló tekintet közvetíti a kulturális szkript megképzését. Vagyis a nő szépként és kíváncsisként jelenik meg, aki méltán vonja magára a férfitekintetet. A heteroszexuális mátrixon belül ez olyan női szépség megkonstruálását jelenti, amely a vágy hordozója is lesz.

A tekintet általi tárgyi rögzítés klasszikus példája Szerb Antal „Két cigaretta közt” című írása, melyben a narrátor a női szépség „örök titkát” próbálja megfejteni, állóképpé rögzítve a megfigyelt nőt. A szépség e metaforikus megragadásában a valóságból kiindulva, hagyományos megképzési pályák mentén állítja elő a szép nő jól ismert – idealizált,

16. Lásd például Enikő Bollobás, *THEY AREN'T, UNTIL I CALL THEM: On Doing Things with Words in Literature* (New York: Peter Lang, 2010) és Bollobás Enikő, *Egy képlet nyomában: Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* (Budapest: Balassi, 2012).

abszolutizált – metaforikus alakját. A szerző néhány perc történéseit beszéli el a tökéletes szépség okozta fájdalomtól a tökéletlenség felismerésében való megnyugvásig. Egy villamoson bámészkodó férfi reflexióját olvassuk, aki egy gyönyörű női profilt lát, majd a képtöredéket egy sosemvolt „teljes csodálatos arccá” egészíti ki,¹⁷ mégpedig a metafora nyomvonala mentén. Ugyanezt teszi alig látható kezével és alakjával is, hibátlan testet képzelve mögéjük. Szerb pontosan azt a folyamatot írja le, melynek során a tekintet birtokosa mintegy darabjaiból előállítja és egészévé rakja össze a szép tárgyat. Nem mellékes, hogy magát a szépséget is a férfi alkotja meg a nőn vagy a nőben, őt használva fel munkája anyagaként és tárgyaként, követve a Pygmalion-szkript és – hogy a legfőbb képzőművészeti hagyományt említsem – az aktfestés diszkurzusát: „Gyors, gazdag folyamat indul meg benned: a profilrészletet kiegészítéd egy teljes, csodálatos arccá.”¹⁸ Valójában a nő itt nem több, mint páciens vagy katalizátor, aki elszenvedője vagy öntudatlan részvevője – de semmiképp nem irányítója – a pygmalioni alkotói folyamatnak. A tekintet alanya alkotja a tekintet tárgyát, ekképp a nő szépsége attól függ, hogy megalkotja-e azt a férfi; hiszen „ez az arc nincs, egy arc lehetősége az, amely fellobbant benned, parancsolón.”¹⁹ Mielőtt azonban a mű életre kelne, s ezzel fenyegetné alkotóját (mert tökéletességével túlságosan nagy fájdalmat és szomorúságot okozna), kiderül, hogy a villamosban megpillantott, valóságos nő mégsem tökéletes: „Nagy-nagy megkönnyebbüléssel sóhajtasz fel. Hála Isten, nem is olyan szép. Nyugodtan tovább élhetek.”²⁰ Vagyis a nő visszahullik az élettelen, érdektelen tárgyak közé, s immár nem méltó a férfitekintetre. A tekintet és a vágy tehát kéz a kézben jár a nő szépként való megképzésében.

A nő tárgyi rögzítése nem választható el attól a folyamattól, melynek során a szép nő előállítódik: szép testből és testrészekből, szép ruhákból, festékből, ékszerekből élő tárggyá áll össze, s a férfitekintet és a férfivágy tárgyává alakul. Ez a „jól megcsinált nő”, aki saját „megcsinálását” úgy végzi, ahogyan az a „nagykönyvben” – a „szépségszkriptben”, „asszonyszkriptben” – meg van írva.

A nőgyűlölők és a feministák egy tekintetben bizonyosan egyetértenek: a női test konstruáltságának a tételében. Jonathan Swift „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik” („A Beautiful Young Nymph Going to Bed”) című verse performatív módon bontja le a mes-

17. Szerb Antal, „Két cigaretta közt,” in *A varázsló eltöri pálcáját* (Budapest: Magvető, 1969), 498–499, p. 498.

18. Szerb, „Két cigaretta,” p. 498.

19. Szerb, „Két cigaretta,” p. 498.

20. Szerb, „Két cigaretta,” p. 499.

terségesen összerakott női testet. Corinna, a „rozoga utcai szépség” vetkőzésének vagyunk tanúi, amikor a nőiséget társadalmilag megképző testrészeit sorra leveti (hogyan egyébként másnap újra összerakja őket).

S a háromlábú székre ülve
elsőnek műhaja kerül le;
kiemeli üvegszemét,
megtörli, úgy teszi odébb.
Majd mindkét ragasztott, egérbőr
szemöldökét gonddal helyéről
lefejt, kisimítja, végül
egy könyvet rak rá nehezékkül.
Kivesz két arctömő golyót:
aszott arca attól pufók.
Ínyén egy drótot megtekerve
egy komplett műfogsort emel le.
A dúcoló rongyot kihúzva
fonnyadt keble lelottyan újra.

...

Letörli a piros-fehér
púdert, mielőtt ágyba tér,
kisimítja ráncait:
arcára zsírpapírt szorít;
altatót vesz be éjszakára,
s gyorsan takarót húz magára.²¹

Ez a klasszikus mizogün szöveg az öregecske-csúnyácska Corinna kapcsán mond ítéletet a női testről, melynek minden része mű-, pót-, ál-, vendég-. Csalás és hazugság minden, mi szemnek látható. Ugyanakkor a nő belül teljesen üres, identitása maga a hiány. Csak tárgy, de nem alany. Swift a test konstruáltságát az ürességet elfedni képtelen, illetve az ürességet naponta felfedő külső leépítésének az oldaláról mutatja be, távolító és elidegenítő ironiával, undort keltve olvasójában.

Ignotus „Madame Récamier” című novellája nem a tárgyiasult női test lebontását, hanem ellenkezőleg: összerakását követi nyomon – vagyis a nő tárggyá válásának folyamatát. A női megképzés referenciapontja az „igazi” vagy „tökéletes” nő társadalmi szövegkönyve: ennek

21. Jonathan Swift, „A gyönyörű nimfa, mikor lefekvéshez készülődik,” ford. Ferencz Győző, in *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*, vol. 1 (Budapest, Európa, 1986), 632–635, pp. 632–3.

alapján – akár egy szakácskönyvből vett recept alapján – készül el, tárgyasul naponta Madame Récamier.

Az 1918-ban írt „Madame Récamier” izgalmas szöveg, mert a nőiséget mint egy diszkurzív megképzés folyamatának végeredményét mutatja be, mégpedig épp Madame Récamier-n keresztül, aki a női princípium vagy esszencia hordozójaként vonult be a történelembe. Ignotus legalábbis két dolgot állít. Egyrészt azt, hogy az „igazi nő” attól „igazi”, hogy eljátssza az „igazi nő” szerepét; másrészt azt, hogy ezt a szerepet nem kell kitalálni: létezik, meg van írva, csak elő kell venni a szövegkönyvet, a partitúrát, a koreográfiát. Az „igazi nő” pontosan tudja, hogy önmaga „megcsinálása” során melyik az a szkript, amely szerint dolgoznia kell.

Madame Récamier reggeli rituáléja mindemellett azért lesz hatásos és érvényes, mert közben valóban meg is történik az, ami a performatív aktus tárgya: azaz megszületik az „igazi nő”. A nemi identitás itt nem reprezentáció, hanem performativitás kérdése; azaz performatív módon valósul meg a nőiség, akár a performatív igék által a cselekedet. Akár, mondjuk, az ígéret, az eskü vagy a keresztelés performatív aktusában – amelyben az *ígérem, esküszöm, megkeresztellek* szó kiejtésével (és bizonyos egyéb feltételek teljesülésével) maga az aktus (ígéret, esküvés, keresztelés) is megtörténik –, úgy „a nő” is a nemi szerepek jól ismert rituális aktusainak előadása nyomán jön létre.

Reggel tíz óra volt.

Madame Récamier fölébredt, s feje fölé nyúlva, meghúzta a falon ott csüngő hímzett csengettyűpántot. Belső szolgálója tálcán hozta be, kínai csészében, az újfőzetű csokoládé italt, amelyet az ágyban iván ki, a szép asszony fölkelt, átment benyíló öltözőszobájába, hol a kád langyos számartejjel tele várta, s mindenféle szerszámokkal felszerelt asztal mellett a fürdető asszony leste parancsát.

Karcsú termetét itt megszabadítván minden külső és belső tisztátalanságtól, alacsony fapadon engedelmesen eléje feküdt a néembernek, ki szagos ecetbe mártott gyapjúszővettel dörgölte végig a szép asszonyt, majd izzó dióhéjjal itt is, ott is lepörkölte rózsás testéről a felesleges pihét, s melegített vászonlepedőbe burkolván úrnőjét, a lába s a keze körmét simára, gömbölyűre és korallszínűre csiszolta.

Így adta át a fésülőasszonynak, ki a szép asszony haját gondosan kisűrűzte, vigyázva átfestette, csigákba sütötte, s átkötötte fehér szalaggal s a szalag fölött gyöngyfűzérel.

Az öltöztető komorna pedig selyemharisnyát húzott asszonya lábára, s térden alul hímzett szalaggal kötötte át, ugyancsak szalaggal kötöztén szinte talpára a mélyen kivágott aranyfüst topánkát. Patyolatból való igen kevés alsó ruhájának vállfűző nélkül vetette, szinte lehelte föléje az egybeszabott, könnyű fehér ruhát, amelyet mellen alul széles, puha ráncokba vetett selyemmövpel kötött át, hátul pedig, derékon alul, megnedvesítette a vékony fehér szövetet, hogy jobban s tapadóbban térjen vissza, mint a genfi bölcs kívánta, a természetéhez.²²

Madame Récamier ezután maga veszi kézbe a dolgok irányítását: titkos fiókaiból pamacsokat, tégelyeket, üvegcséket vesz elő, arcán fölkelte az álmatag rózsákat, szeme feketéjét sejtelmessé tágitja, rózsákat tűz magára, leheletét megillatosítja, kezére csipkekesztyűt, ujjaira gyűrűket húz, vállára fátyolkendőt vet, s mielőtt szalonjába lép, gyöngyház legyezővel a kezében kipróbálja tükrében a „mosolyát, szemöldöke és csuklója ívét s foga csillogását”. Íme, a régi recept szerint elkészült a nő: felszolgálható.

Madame Récamier egy igen jól ismert, szinte banális szerep művésze, aki pontosan tudja, hogy szerepet játszik: ő a férfivágy tárgya abban a társadalomban, ahol a női identitást a test megfelelő kipreparálása, valamint a hozzárendelt ruha, illetve jelmez kiválasztása teszi. Ami még nagyon fontos: nőisége nem egyszerűen performatív konstrukció, hanem a *beauvoiri* Másik tárgyként, illetve tárgyi pozícióban való megkonstruálása. Javarészt mások preparálják Madame Récamier testét: a fürdető asszony, a fésülő asszony, az öltöztető komorna végzi el rajta a Sandra Bartky által „diszciplináris gyakorlatoknak”²³ nevezett rituálét, amelynek folyamán teste átalakul, ceremoniálisan feminizálódik. Madame Récamier esetében különösen nyilvánvaló az, amit Butler a test *genderré* való stilizálásáról ír: a francia nagyasszony bizonyos „aktusok stilizált ismétlése”,²⁴ illetve „ritualizált ismétlése”²⁵ révén veszi fel látványosan a társadalmi nem pregnáns jegyeit; szubjektívációja abból áll, hogy bizonyos szabályoknak vagy normatív kényszereknek

22. Ignóty, „Madame Récamier,” in *Ignóty válogatott írásai* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1969), 127–131, pp. 103–4.

23. Sandra Bartky, „Foucault: A nőiesség és a patriarkális hatalom modernizációja,” ford. Keresztes György, *Magyar Filozófiai Szemle* 36 (1992) 434–445, p. 435.

24. Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,” in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, szerk. Katie Conboy, Nadia Medina és Sarah Stanbury (New York: Columbia University Press, 1997), 401–417, p. 402.

25. Butler, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2005), p. 12.

veti alá magát.²⁶ Ez a konstrukció tehát nemcsak időbeli folyamat, de normákat ismétlő és citáló performatív folyamat is.²⁷ Mindezt Madame Récamier valóban csak tárgyként viseli el – sőt: páciensként „szenvedni el”; előbb tárgy, majd alany. Pontosabban: tárgyként lesz alany, hiszen a performatív aktusok lényege szerint azzá lesz, amit játszik. Olyan tökéletesen játszik, hogy közben átalakul: a jel-mez, az ál-arc maga lesz a nő, a játék maga az élet, a szerep maga az én.

Ez a közismert Récamier-ikon: ezt rögzítette a David-portré, ezt festette meg később Magritte élet nélkülinek, ezt használta *chaise longue*-ként Napóleon, s metonimikus jelentésátvitellel ezt tárgyasíttotta bútornévvé a magyar nyelv (szemben a franciával vagy az angol-lal). Teljes a nő objektiválása: a kulturális norma szövegű lejátzásának eredményeképp Madame Récamier szó szerint tárgyasul, performatív módon előállítva az „igazi nőt” és ikonját egyaránt.

A tárgyalt szövegekről elmondható, hogy minden esetben performatív folyamatokról és az ezek eredményeként létrejövő társadalmi-kulturális konstrukciókról beszélhetünk. Mindegyik írás társadalmi és nyelvi konstrukcióként jeleníti meg a társadalmi nemi identitást. Egyik szöveg sem a nőiség esszencialista felfogása mellett érvel: a szövegekből teljességgel hiányzik a női „lényegre”, a női princípiumra tett legközelebbi utalás is.

Az elemzett normakövető megképzések során az ismert társadalmi szövegeknyelveket ismétlő és utánozó performatív rituálé eredményeként jelenik meg a nő, aki tárgyként konstruálódik. Miközben a társadalmi normák jól ismert előadásainak vagyunk tanúi, a nő a nézett és vágyott Másik státuszában rögzül. Ekképp mintha valóban a beauvoiri keret elevenedne meg ezekben a szövegekben: a szerzők az objektivizált Másik alakjában rögzítik a nőt, aki, mint Beauvoir rámutat, a férfi Énhez képest – amely alanyi és abszolút – lesz a Másik, a férfi Énhez való viszonyában definiálódik.²⁸ Másként fogalmazva: minthogy az alany-tárgy viszony reprodukálódik, a női szubjekció elválaszthatatlan az alávetetés, azaz a szubmisszió folyamataitól. Itt a hatalom úgy hat a szubjektumra, hogy azt az alávetetés és alárendeltség pozíciójában performálja – ott lépteti „hatályba”, akár a törvényalkotó a törvényt.

26. Judith Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004), p. 41.

27. Butler, *Jelentős*, p. 23.

28. Beauvoir, *A második*, p. 11.

Ulterius

Egyetlen szó jelentősége Swift sírfeliratán

*Hic depositum est Corpus / IONATHAN SWIFT S. T. D. / Hujus
Ecclesiæ Cathedralis / Decani, / Ubi sæva Indignatio / Ulterius
/ Cor lacerare nequit. / Abi Viator / Et imitare, si poteris, /
Strenuum pro virili / Libertatis Vindicatorem. // Obiit 19 Die
Mensis Octobris / A.D. 1745. Anno Ætatis 78.*

Látogatóként ma is elolvashatjuk Jonathan Swift maga készítette sírfeliratát a dublini Szt. Patrick székesegyházban. Ha a fekete márvány falitábla nem állna olyan magasan egy boltíves ajtó fölött, kézzel érintve is meggyőződhetnénk róla, hogy szövege az elhunyt végakarata szerint, azaz nagy, mélyen vésett és erősen aranyozott betűkkel¹ őrzi élete számvetését és az arrajárónak szóló buzdítását. Mint nyilván sokakat előttem, engem is gondolkodóba ejtett a híres sírfelirat, amelyet egy bázeli konferencia-előadáshoz angolra kellett fordítanom: „Here is laid the body of JONATHAN SWIFT, Doctor of Sacred Theology, Dean of this cathedral church, where savage indignation cannot lacerate the heart any more. Go, traveller, and imitate if you can the strenuous and dedicated vindicator of liberty.”² Ezután egy pécsi előadássorozat, majd a belőle kinövő könyv céljából így fordítottam magyarra: „Itt van eltemetve JONATHAN SWIFTnek, a Sz[ent] T[heológia] D[oktorá]nak, e székesegyház esperesének teste, ahol vad felháborodás többé nem marcangolhatja szívét. Menj, vándor, és utánozd, ha tudod, a szabadság e kitartó és odaadó védelmezőjét.”³ Ezt Swiftnél még egy kétsoros,

1. Jonathan Swift, *The Prose Works of Jonathan Swift*, szerk. Temple Scott, vols 1–12. (London: George Bell and Sons, 1897–1908), vol. 11, pp. 404–5.

2. Péter, Dávidházi „A Monumental Inscription: The Transcultural Heritage of Swift’s Epitaph,” in *Moment to Monument: The Making and Unmaking of Cultural Significance*, szerk. Ladina Bezzola Lambert, Andrea Ochsner, Regula Hohl Trillini, Jennifer Jermann és Markus Marti (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009), 51–69, p. 51.

3. Dávidházi Péter, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Thienemann-előadások 4, szerk. Nagy Imre (Pécs: Pro Pannonia, 2009), p. 73.

elkülönített záradék követi, melynek megértését az olvasóra hagytam; fordítását most pótolom: „Elhunyt október havának 19. napján, az Úr 1745. esztendejében, élete 78. évében.” Bár Swift latin szövegét kezdetől irodalmi műnek is tekintettem, értelmezése közben főként a sírfelirati közkincsből vett formulái („Hic depositum est Corpus”, „Abi Viator”), illetve összetettebb eredetű és költőileg egyénibben megmunkált szókapcsolatai („sæva Indignatio”, „Libertatis Vindicatorem”) foglalkoztattak, elsősorban a hagyományok rétegződése szempontjából. Ezekhez képest szinte fel sem tűnt egy nyelvtanilag szerény, látszólag igénytelen, első pillantásra költőiséget nem mutató szava: „Uterius”.

Egészen addig, amíg a közelmúltban el nem olvastam Hoványi Márton recenzióját az említett könyvről, s benne fordítását, amely (mint fel is hívja rá a figyelmet) több helyen eltér az enyémtől. Magáról a megtszélően alapos recenzióról nem lehet tisztem véleményt mondani, mert Arany János elvét vallom, miszerint a szerző hallgasson.⁴ (Sőt, gondolatban ennél erősebb ígét szoktam használni.) Persze némasági fogadalmát megtartva az ember magában mindig fogadja hálaán a munkájának szentelt figyelmet, igyekezzen tanulni saját feltárt és fel nem tárt hibáiból, alkalomadtán a recenzióiból is, az esetleges dicséreteknél pedig örülhet, de olyan elővigyázattal figyeljen rájuk, mint a magát árbochoz köttetű Odüsszeusz a szirének énekére, s tovább hajózáván próbálja meg őket mielőbb elfelejteni. Épp ezért most recenziósem alternatív fordításának csupán egy mondatát idézem, amelynek egyik megoldása számomra különösen gondolatébresztőnek, s végül termékenynek bizonyult, ugyanis akaratlanul rávilágított a sírfelirat egy addig szinte jelentéktelennek tűnt szavára, s kikényszerítette mondatbeli szerepének, szemléleti összefüggéseinek és poétikai következményének átgondolását. Íme tehát a nyitómondat fordítása Hoványinál: „*Itt* helyeztetett el Jonathan Swiftnek, a Sz(ent) T(eológia) D(oktorának) teste – aki dékánja volt ezen egyház katedrálisának – *ahol* a vad bosszúság nem tudja szétmárcangolni a távolabb lévő szívet.”⁵ Vagyis amit én úgy fordítottam, hogy „*where* savage indignation cannot lacerate the heart any more”, illetve „*ahol* vad felhá-

4. „Arany János Tompa Mihályhoz, 1856. A szünnapok elsőjén [augusztus 1.]”; „Arany János Erdélyi Jánoshoz, 1856. szeptember 4.,” in *Arany János összes művei*, szerk. Keresztury Dezső, vol. 16, *Arany János levelezése (1852–1856)*, s. a. r. Sáfrán Györgyi, Bisztray Gyula és Sándor István (Budapest: Akadémiai Kiadó 1982), pp. 729, 751.

5. Hoványi Márton, „Dávidházi Péter: *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*,” *Irodalomtörténet* 42.2 (2011) 273–280, p. 276.

borodás többé nem marcangolhatja szívét”, azt recenzensem úgy, hogy „*ahol* a vad bosszúság nem tudja szétmarcangolni a távolabb lévő szívet”.

Tehát „a távolabb lévő szívet”?! Sokat köszönhetek e szókapcsolatnak, noha valószínűleg félreértésen alapszik. (Szerintem a fordításnál, mint bármely más értelmezési fajtánál, *létezik* félreértés, és elvileg is megkülönböztethető az érvényes értelmezésektől. Ebből a szempontból sokat ártott az egykori, divatos, részben védhető, de túlfeszítve alkalmazott tétel, miszerint *minden* olvasat eleve félreértés volna. Persze ugyanazon szövegnek többféle érvényes fordítása vagy értelmezése lehet, amelyek nem félreértések, ellenben akármit azért mégsem lehet róla érvényesen állítani.) Számomra itt e szókapcsolatnak nem az érvényessége vagy tévessége fontos, ezért korántsem helyreigazításul, még csak nem is normatív módon próbálom összehasonlítani ezeket a fordításokat egymással s az alapjukul szolgált latin szöveggel. Célravezetőbb a viszonylag újkeletű fordítástudományi tétel, miszerint a fordítások vizsgálata nem akkor teheti a leghasznosabb szolgálatot, ha az eredetihez mérve minősítjük őket, arra beállítódva, hogyan *kellett volna érteni* a művet, hanem ha azért hasonlítjuk össze őket egymással és az eredetivel (ami itt csak *tertium comparationis*), hogy kiderüljön, valójában a fordítók hogyan *értették* lefordítandó szövegüket, s ezek az előfordult, tehát ennyiben (akár a nyilvánvaló tévedésekkel együtt is) egyszer már *lehetségesnek* bizonyult értelmezések hogyan viszonyulnak egymáshoz, és különbségeik mit fednek föl a mű nyelvi és poétikai sajátosságaiból.⁶ Tegyük hozzá, hogy ehhez még a félreértésen alapuló változatok is használhatók, ugyanis feltételes, mégpedig „tényellentétes” (*counterfactual*) gondolatkísérletként érdemes megvizsgálunk, hogy *ha* elfogadnánk őket, hogyan változtatnák meg a mű jelentésvilágát, s ebből mit tudhatunk meg az általuk megváltoztatott jelentések funkciójáról és összefüggéseiről. Így kiderülhet, milyen sok múlik egyetlen szó fordításán, változatai mennyire különböző, sőt egészen más műveket eredményeznek, s bepillantunk az eredeti szöveg addig nem sejtett mélységeibe.

6. Balz Engler, „Constructing Shakespeares in Europe,” in *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, szerk. A. Luis Pujante és Ton Hoenselaars, bev. Stanley Wells (Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2003), 26–39, p. 35; Dirk Delabastita, „More Alternative Shakespeares,” in *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, 113–133, p. 124.

„Ulterius Cor” vagy inkább „Ulterius ... nequit”: szintagmák és szívfájdalom

Szembeötlő különbség a nyitómondat három fordításában, hogy a Swiftnél olvasható *ulterius* nálam angolul „any more”, magyarul „többé”, Hoványinál pedig „távolabb lévő”. Az eltérés e latin szónak nem csak jelentésére szorítkozik, nem is csupán itteni szófajára (ami az én olvasatomban határozószó középfokban, az övében melléknév középfokban), hanem egyúttal mondattani helyére és funkciójára. Én úgy gondolom, hogy a „lacerare nequit”-re vonatkozik, vagyis az igei állítmány határozója, mégpedig idő- vagy/és módhatározója (a felháborodás *tovább* már nem marcangolhatja a szívet), s ezáltal váltást jelez, azaz szembeállítja a múltat a jelennek és a jövővel. Hoványi értelmezésében viszont a közvetlenül utána következő „Cor”-ra vonatkozik, vagyis a mondat tárgyának jelzőjeként szolgál, térbeli viszonyt jelöl, eszerint tehát a mondat összes állítása (az ellentétező visszaütés híján) már eleve a jelenben, a temetés után, a sír egyidejűségében játszódik.

Más kontextusban nem zárhatnánk ki e szó ilyen alkalmazását, hiszen a semleges nemű *cor* főnévnek éppenséggel lehetne jelzője az egykor feltehetőleg létezett **ulter*, **ultra*, **ultrum* melléknév („valamin túli”, „túloldali”) középfokának (*ulterior*, *ulterius*) nemben megfelelő *ulterius* alak „messzebbi”, „távolabbi” értelemben. Így szerepel az *ulterior* például Cicerónál, megkülönböztetendő a távolabbi (az Alpokon túli), illetve a közelebbi Galliát: „quorum alter ulteriorem Galliam decernit cum Syria, alter citeriorem”, Ferenczi Attila fordításában: „akik közül az egyik Gallia Ulterior-ról és Syriáról nyújtott be javaslatot, a másik Gallia Citerior-ról” (De Provinciis Consularibus, 15. 36.). Swift sírfeliratán azonban több okból is kizárhatjuk ezt a lehetőséget. Ha a helyszínen vagy fényképen olvassuk, már sortördelése figyelmeztet, hogy az „Ulterius” itt nem a „Cor”-ral alkot közös szintagmát. Bevezetőmben ferde vonalakkal elválasztva, de folyamatosan idéztem a sírfelirat sorait, most érdemes megtekinteni a szöveg térbeli elrendezését és tipográfiáját a dublini márványtábla szerint. Egy ennyire jól átgondolt szerkezetben a „Cor” elkülönítése is nyilván a sugallt jelentést hivatott szolgálni, s nem tekinthetjük esetlegesnek, véletlenszerűnek, vagy merő szükségmegoldásnak:

Hic depositum est Corpus
 IONATHAN SWIFT S. T. D.
 Hujus Ecclesiæ Cathedralis
 Decani,
Ubi sæva Indignatio
 Ulterius
 Cor lacerare nequit.
 Abi Viator
 Et imitare, si poteris,
 Strenuum pro virili
 Libertatis Vindicatorem.

Obiit 19 Die Mensis Octobris
 A.D. 1745. Anno Ætatis 78.

Ez az igényes, középre zárt, gondos központoszással és tipográfiával is kiemelt elrendezés nemcsak arányos szépségű alakzatra törekszik, hanem láthatólag a sírfelirat korabeli műfajmintájának, a tizenhetedik-tizenennyolcadik században jól ismert *carmen lapidarium*nak hagyományos szabályát követi, azaz a szöveg egészének jelentéséhez igazodik, nem pedig a prózai mondatfűzés általános szokásaihoz vagy (itt a prózán helyenként átsejlő) metrikai formákhoz.⁷ Ha a szándékolt jelentés azt kívánta volna, hogy „Ulterius” és „Cor” összetartozzanak, akkor bőven lett volna hely az „Ulterius” mellett a „Cor” számára, ahogy másutt (néhány sorral följebb vagy lejjebb) három-négy szó is kifért egy sorban. Tudatos elrendezés műve tehát, hogy az „Ulterius” egymaga képez sort; sőt, mivel végrendeletében Swift rendkívül aprólékos utasításban rögzítette a márványtábla elkészítésének és vésetésének paramétereit,⁸ az autográf kézirat elpusztulása ellenére feltételezhetjük, hogy e sortördelés is az ő tervét követte. Azonban akár így volt, akár nem, az „Ulterius” ilyen elhelyezése mindenképpen, a (végső

7. Joshua Scodel, *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Jonson to Wordsworth* (Ithaca és London: Cornell University Press, 1991), p. 257; John Sparrow, *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 2–5, 24–5, 132–3; a prózán átsejlő metrikai formákra Vince Máté hívta fel a figyelmemet, ezúton köszönöm.

8. Jonathan Swift, *The Last Will and Testament of the Revd Dr Jonathan Swift*, bev. Vincent Kinane (Dublin: The Ussher Press, 1984).

sonon bizonyíthatatlan) szerzői szándéktól függetlenül is ellentmond annak, hogy e szó az utána következő, de új sort kezdő „Cor” jelzője akarna lenni. Mivel a sortördelés itt mindvégig a mű jelentésének vizuális szerkezeti kiemelésére szolgál, az „Ulterius” külön sorra önállóítása is a megfelelő értelmezést jelezve, sugallva, mintegy ajánlva határolja el a szó jelentését és lehetséges vonatkozásait a következő sorra halasztott „Cor” főnévtől, s teszi egyúttal hozzáférhetővé más kapcsolódások számára. Sőt, ez a szó a sírfelirat költeményszerű első nagy tömbjének, vagyis első két mondatának sorai kellős közepén, e nagy tömb összesen tizenegy sorának hatodik soraként (az első öt után és a második öt előtt) kiemelve, már első pillantásra többletjelentést sejtet.

S ahogy a sortördeléssel, a temetkezési helyzettel sem férne össze az „Ulterius” és a „Cor” összekapcsolása 'távolabb levő szívet' értelemben. Mivel a mondatban előtte sorkezdő hellyel és dőlt betűvel is kiemelt *Hic* és *Ubi* egyaránt a lehető legközvetlenebb és legkézzelfoghatóbb értelemben állítja a „Corpus” itteni jelenlétét, ha melléknévként és jelzőként próbálnánk érteni az „Ulterius”-t, legfőljebb arra utalhatna, hogy a szív nem közvetlenül a márvány falitábla mögött nyugszik, hanem néhány méterrel odébb, valamivel tehát távolabb, a kőpadlóval egy szintre süllyesztett sírkő alatt, ami igaz is – csak hogy a test egészével együtt van oda temetve. Ezt a lehetőséget kizárva mit jelenthetne az állítás egésze, ha az „Ulterius”-t a „Cor” jelzőjeként mint 'távolabb levő'-t, azaz térben messzebbit próbálnánk érteni? Elvégre ez a mondat nem lélekről beszél, aminek sorsa a testtől elválhatna, hanem szívről, ami a mondatban korábban említett *corpus* jelentésének vonzáskörében („*Hic Corpus ... Ubi ... Cor*”) egyszerre jelenti a szívet mint testrészt, illetve átvittebb értelemben mint az érzések székhelyét, megfelelően a *cor*, *cordis* főbb ókori jelentéseinek. Bár a melléknév középfokának használatát bajosan indokolná, legfőljebb egy olyan összjelentést feltételezhetnénk, hogy „a távolabb lévő szívet” csakugyan távolabb, azaz máshová temették, mint a test itt nyugvó többi részét. Ilyesmire persze számos példát ismerünk; a magyar olvasónak eszébe juthat, hogy alig tíz évvel azelőtt, 1735-ban éppen ez történt II. Rákóczi Ferenc halála után: a Rodostóban elhunyt fejedelem tetemét Mikes Kelemen Konstantinápolyban, a galatai jezsuita templomban a fejedelem édesanyja, Zrínyi Ilona mellé temettette, de bebalzsamozott szívét végakarata szerint a Párizs környéki Grosbois-ba küldte, a kamalduli szerzetesek őrizetére bízva. Mivel a szív később

a francia forradalom alatt eltűnt, a kassai dómban történő újratemetés (1906-ban) már eleve csak enélkül mehetett végbe. Íme egy sír, amelyre illenék a „távolabb lévő szívet” formula – Swift sírjára azonban nem.

Más kérdés, hogy a „*Hic depositum est Corpus ... Decani, / Ubi sæva Indignatio / Ulterius / Cor lacerare nequit*” szerkezet mondatbeli tárgya az én értelmezésemben is legalább kétértelmű, de mindkét jelentés illik a mondat nyelvtanához és a felidézett helyzethez. Ugyanis a „Cor” szó egyszerre utal a megnevezett Jonathan Swift érzésvilágára és az egyetemes emberi sorstapasztalatra, s ezáltal a sírfelirat életrajzi adatokban bővelkedő kontextusában e mondat egyszerre konkrétan személyes és egyetemesen filozófiai jelentésű, egyszerre szól *egy* emberről és *az* emberi léthelyzetről. Éppen a fordítók választási kényszere világít rá a latin szó használatának többértelműségére. Swift szövegében a „corpus ... decani” és a „Cor” viszonya annyiban sejtelmes marad, hogy nem tudhatjuk kizárólagosan eldönteni, csak a névvel, foglalkozással, titulusokkal (sőt végül születési és elhalálozási dátummal) megkülönböztetett egyén szívére van-e szó, vagy általában az emberi szívről. Ezzel szemben a fordító választásra kényszerül, s értelmezési következményekkel jár, hogy a „szívet” vagy a „szívét” alakot használja. Ezért mindenképp szűkít az a régről ismerős életrajzi olvasat, amely kifejezetten Swift szívére („his heart”) utal mint a szenvedő magánember és a művekben megszólaló szerző ugyancsak dúlt érzelmeinek közös helyére. Már Thackeray parafrázisában ezzel találkozunk: „The »sæva indignatio« of which he spoke as lacerating his heart ... breaks out from him in a thousand pages of his writing, and tears and rends him.”⁹ De ugyanígy szűkít a fordító, ha bármelyik megoldást választja; mindkettőt kipróbáltam, egyiket angol fordításomban („where savage indignation cannot lacerate the heart any more”), másikat a magyarban („*ahol* vad felháborodás többé nem marcangolhatja szívét”). Igaz, a „szívet” alak, amelyet Hoványi is előnyben részesített, látszatra szorosabb olvasata volna a „Cor”-nak, mint a „szívet”, de elene szólhat, hogy talán csak betű szerint vesz egy latinizmust és így fölöslegesen pedáns, ugyanis a birtokos névmás nélküli latin főnév az adott, szükszavúságra törő kontextusban (funkciója szerint) alighanem csupán a „szívet” rövidebb, lapidáris megvalósítása akar lenni,

9. W. M. Thackeray, *The English Humourists of the Eighteenth Century: A Series of Lectures, Delivered in England, Scotland, and the United States of America* (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1853), p. 31.

s ezért indokolt lehet birtokos névmással fordítani, mint Angus Ross tette: „where savage indignation can no longer tear his heart”.¹⁰

De hibás és félrevezető volna a funkcionális ekvivalencia néven ismert fordítás-módszertani elvben bízunk, mert a „szívet” és „szívét” nem lehet egyenértékű, azaz felcserélésük jelentésváltozáshoz vezet. Ugyanis a „szívet”, akár a latin szó használatának eredeti kétértelműségéből, akár a fordító választási kényszeréből származik, mindenképp egyetemesebb jelentésű: *a szív, az emberi szív*, bármelyikünké, itt már nem szenvedhet. (A „*Hic*” ebben az általános emberi vonatkozásban nemcsak a halál utáni állapotra, a sírbeli létre utalhat, hanem esetleg a katedrálisra is, a templomra mint hagyományosan, évszázadokon át használt menedékre, jóllehet ennek kicsit ellentmond, hogy az a személy, akiről a sírfelirat beszél, épp ennek a katedrálisnak volt esperese, vagyis élete nagy részét ugyanezen falak közt töltötte, és vad felháborodása az első mondat hallgatólagosan beleértett állítása szerint mégis bejutott ide, elérte őt és gyötörni tudta.) Magyar változatban a „szívet” nem rövidebb (ugyanannyi szó, szótag, sőt betű, mint a „szívét”), de általánosítóbb, ezáltal meditatívabb szöveget ad, noha közvetve ez is a már megnevezett Jonathan Swift szívére utal. Némileg sarkítva: a „szívet” az egyetemes emberi sors körébe utalja Swift kínzó felháborodását és annak okait, köztük (a következő mondatból sejthetően) a szabadság hiányát, klasszicista létértelmezésre vallóan, ezzel szemben a „szívét” egyénibb tragédiát sejtet, romantikus mellékszöveggel; ugyanakkor e mű kontextusában mégis van köztük átfedés: a „szívét” jelentése elsődlegesen egyedi, másodlagosan (közvetve) általános, a „szívet”-é épp fordítva. Mindkét olvasat jogos, de szűkítő hatásuk más-más problémákat vet fel; például ha a „szívet” alak arra célozna, hogy itt már *senki* szívét nem marcangolhatja a vad felháborodás, vagyis ha a „Cor” általában az emberi szívre vonatkozna, akkor miért épp (és csak) a „*sæva Indignatio*”-t említené a szöveg mint a halál utáni állapot jellemzőjét? Túl esetlegesnek hatna ez az érzelem, ha az emberi érzelmvilág *pars pro toto* metonímiája akarna lenni. Ha nem Swift szívéről és fájdalmáról volna szó, akkor miért épp *ezt* az érzelmet említené a szöveg példaként arra, hogy az emberi szív már semmit sem érez a halál után? Hiszen az emberiség annyi más érzéstől is szenved, s annyi mástól is megszabadul a halálban.

10. Angus Ross és David Woollen, szerk., *Jonathan Swift, The Oxford Authors* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1984), p. 694.

Kifogásolt, de klasszikus latinság: *carmen lapidarium* mint „időszembesítő” verstípus

Megkerülhetetlen kérdés, hogy az *ulterius* mondatbeli helyének mérlegelésekor számíthatunk-e a klasszikus vagy akár csak egy okvetlenül helyes szóhasználatra. John Boyle, Orrery grófja 1751-ben hűvösen nyilatkozott Swift két latin költeményéről („Carberiae Rupes in Comitatu Corgagensi apud Hybernicos”, „Az írországi Carbery szikláiról”; „*Ad Amicum Eruditum Thomam Sheridan*”, „Episztola Thomas Sheridan tudós barátomhoz”), s bár elismerte, hogy Swift tökéletesen értett latinul, nem tartotta vérbeli latin költőnek, sírfelirata nyelvezetét pedig kezdetlegesnek, csiszolatlanak, szinte érthetetlennek ítélte, alkalmatlannak arra, hogy szerzője tetteit illő módon bemutassa utókorának.¹¹ Egy feltételezés szerint e kifogások részben az elliptikus „pro virili” („teljes erejéből”, „erejéhez képest”) szókapcsolatra utalhattak (*pro virili parte* helyett), részben a „vindicatorem”-re, s az ítélet mindenképp túl szigorú.¹² Swift sírfeliratának szókinccse egyébként sem férhetett volna be a klasszikus latinság keretei közé, hiszen doktori címének „S. T. D.” rövidítésében szükség volt az utóbb képzett *theologia* szóra, hivatásának megjelöléséhez meg három kései szóképződményre („Corpus ... Ecclesiae Cathedralis Decani”); további kérdés volna, hogy melyik egykori latin nyelveszményhez képest ítéltük,¹³ és miért éppen az „aranykori”, azaz első századi nyelvhasználatot kérnénk számon egy tizenharmadik századi szövegen, ezáltal voltaképpen tagadva a közben eltelt hosszú időszak jogát az érvényes nyelvformálásra.¹⁴ S mint minden kései feliratos szövegnél, itt is megfontolandó, amit 1641-ben Aloysius Juglar a *Christus Jesus* címmel kiadott, epigrammikus stílusú elogium-gyűjteménye előszavában a maga mentségéül írt: ebben a műfajban sokszor nem lehet a tiszta latinságot megvalósítani.¹⁵

11. John Boyle, Fifth Earl of Cork and Orrery, *Remarks on the Life and Writings of Dr. Jonathan Swift*, szerk. João Fróes (Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2000), pp. 169, 270.

12. J. V. Luce, „A Note on the Composition of Swift’s Epitaph,” *Hermathena: A Dublin University Review*, Swift Number, 104 (1967) 78–81, pp. 78–9.

13. Vö. John Monfasani, „Renaissance Humanism and Language,” előadás a Magyar Tudományos Akadémián 2008. május 19-én, kézirat.

14. Erre Ferenczi Attila hívta fel a figyelmemet, akinek értékes észrevételeiért és dolgozatom lektorálásáért ezúton mondok köszönetet.

15. Vö. Sparrow, pp. 122–3.

De az „Ulterius” alkalmazása itt összhangban áll az ókori klasszikusok nyelvhasználatával. Igaz, azzal összhangban a szó elvileg (más szövegösszefüggésben) melléknév is lehetne és utalhatna térbeli távolságra, azaz középfokban álló melléknévként jelenthetné, hogy „távolabbi”, „messzebbi”, „félreesőbb” vagy akár „túloldali”. Ezt jelenti például Ovidiusnál a *Metamorphoses* második könyvének 417. sorában: „Ulterius medio spatium sol altus habebat”, Devecseri Gábor fordításában: „Túljárt már régen delelőjén Phoebus az égen”. Sőt előfordul, hogy az „ulterius” mint adverbium tisztán térbeli viszonyt jelölt, mint Ovidiusnál egy tájleírás végén: „Ulterius nihil est, nisi non habitabile frigus” (*Tristia* 3, 4, 51.), prózai nyersfordításban: azon túl semmi nincs, csak lakhatatlan hideg. De ugyanezen szerzőknél gyakran felbukkant átvitt értelemben is („tovább”, „nagyobb mértékben”) például Vergiliusnál az *Aeneis* végén Turnus könyörgésében Aeneashoz: „Ulterius ne tende odiis” (V. 12, 938), Borzsák István prózai fordításában: „Ezen túl ne menj a gyűlöletben!”, illetve Kartal Zsuzsa műfordításában „Gyűlöleted messzebbre ne menjen!” Legfontosabb azonban, hogy Swift szóhasználatának közvetlen ókori mintájaként bőven találhatunk olyan klasszikus szöveghelyeket, amelyekben a szó kifejezetten időtartamra utal, mégpedig szintén tagadással párosítva, a „tovább már nem” jelentés részeként. Két példa Ovidius *Metamorphoses*éből: „nec ulterius dare corpus inutile leto” (12, 344), Devecseri fordításában: „s már a haszontalanult testet nem akarja megölni”; „Non tulit ulterius” (3, 487), Devecserinél: „nem tűrhette tovább”. Ugyanebben az értelemben írja Swift, hogy „*Ubi sæva Indignatio / Ulterius / Cor lacerare nequit*”: ahol a vad felháborodás / tovább / szívét marcangolni nem tudja.

S itt már látni, hogy a sírfelirat grammatikája és sortördelése elválaszthatatlan a *carmen lapidarium* egyszerre nyelvi és vizuális költészetétől. A mondatfűzéssel és elrendezéssel tizenegy közül éppen hatodik sorra és formai középponttá avatott szó fontos határkövé válik, szimbolikus fordulóponttá, s jelentése is éppen ezt hivatott sugallni: ami *eddig* folytonosan szenvedett, innentől, *ettől fogva* már nem szenved a szív, nem éri el a gyötrő felháborodás. Középfokban lévén, az „Ulterius” eleve valamihez, valami alapfokúhoz képest jelzi, hogy *tovább* (már nem); azaz egy viszonyítási pontot jelöl ki, ahol valami véget ér, illetve ahonnan valami más kezdődik, s ehhez képest beszél egy azon túli tartományról. Mindehhez a „lacerare nequit” önmagában kevés volna: éppen (és csakis) az „Ulterius”-nak köszönhető az egymáshoz viszonyított és egymással szembeállított múlt, illetve jelen (és

jövő) ellentéte, különbségük biztos megmaradása, az egész helyzetkép távlatossága. Igaz, a mondat nélküle is azt sejtetné, hogy a szív másutt (azaz nem „*Hic ... Ubi*”) ki *lehetne* téve a „*sæva Indignatio*”-nak, de az „*Uterius*” egyértelműen arra utal, hogy a szív előzőleg, azaz eddig ki *volt* téve neki, sőt, állandóan szenvedett tőle. Amikor a sírfelirat élére helyezett *Hic* és a sorkezdő *Ubi* egyaránt dőlt betűs vésete kiemelte a sír mint térbeli határpont fontosságát, utánuk a központi helyre tett „*Uterius*”-ra maradt a ki nem mondott *nunc* mint időbeli határpont érzékeltetése, ami egykor a temetés időpontját jelentette, de egyúttal épp a „*sæva Indignatio*” végleges megszűntetésével ezt a pillanatot ki is nyitotta a jövő felé: a szívnek e védett állapotban nincs többé szenvedése. Itt derül ki, mennyire elszegényítené a szöveg mélyvilágát, ha (feltéve, de meg nem engedve) le kellene mondanunk az „*Uterius*” időhatározói értelmezéséről s vele az „*Uterius ... nequit*” „tovább ... nem tudja” jelentéséről.

Mint költemény tehát ez a szöveg épp az „*Uterius*” jóvoltából utal az élet és holtlét időszakait elválasztó pillanatra, s ezáltal tartozik ahhoz a műfajhoz, amelyet egy emlékezetes tanulmány „időszembesítő” verstípusnak nevezett, s a „még”, „már”, „most” szavak időviszonyító használatával, valamint „létösszegző” funkcióval jellemzett.¹⁶ Ugyanakkor e verstípus általános jellemzőihez hasonlítva jobban ki-rajzolódnak Swift szövegének egyes vonatkozásokban eltérő sajátosságai. Swift önalkotta sírfelirata egyes szám harmadik személyben beszél az elhunyról, de főként alighanem azért, mert a sírban fekvő holttest közvetlen, első személyű megszólaltatásának hagyományát már túlságosan naivnak tartotta volna, s az egyébként sem illett bele a korabeli jelentős személyek sírfelirati retorikájába. Ennek ellenére ez a sírfelirat nyilvánvalóan és köztudottan önmegnyilatkozás, ennyiben tehát összhangban van az időszembesítő verstípus önelbeszélési hagyományával:

Selbsterzählung, önmagunk elbeszélése, ahol a Selbst a tudatosult, egyedi történelemre, autonómiára igényt tartó emberi létünkkel egyenlő. Elbeszélése lerögzítése annak, ami vagyunk, s ami az által vagyunk, hogy *azzá lettünk*. Nem a mulandóság e versek tárgya, hanem ellenkezőleg, az: tudott-e az ember a mu-

16. Németh G. Béla, „Még, már, most: József Attila egy kései verstípusáról,” in *Mű és személyiség: Irodalmi tanulmányok* (Budapest: Magvető, 1970), 671-699.

landósággal szembeállítani valamit, tudta-e életét *önértelmű létegésszé* alkotni ...¹⁷

Persze nem mindegy, hogy erre az önelbeszélésre mikor kerül sor, s ebből a szempontból Swift szövegére csak nagy vonalakban illik az időszembesítő verstípus létösszegzésének szokásos beszédhelyzete, vagyis hogy ez „az egyéni lét egy alanyi beteljesülési, lezárulási, illetve elzárulási helyzetéből, állapotából s távlatából megy végbe”.¹⁸ Swiftnél ugyanis ez az elzárulási helyzet nem egy a sok lehetséges közül, hanem maga a megelőlegezett halál, illetve az utána következő sírbeli lét, s innen visszanézve összegződik mind a „*sæva Indignatio*”, mind az utánzandó példának állított küzdelem a szabadságért. Ugyancsak fontos különbség, hogy a tanulmány szerint e verstípus romantika után előtérbe került változatának lírai alanya a végesnek érzett jövő szempontjából összegzi létét egy immár transzcendencia nélküli, „emberközpontú világgép” keretében,¹⁹ Swift sírfelirata pedig egy halál utáni perspektívából pillant vissza, hogy a korábbi véges életidő szenvedésével egy behatárolatlan, ha tetszik, végtelen idejű sérthetetlenséget állítson szembe. (Ezért is lehet az „*Uterius ... nequit*” fordítása „tovább ... nem tudja” mellett „többé ... nem tudja”.) A sírfelirat ugyanakkor nem utal közvetlenül transzcendenciára, legföljebb a kétsoros adatszerű záradék jelzi, hogy „A.D. 1745”, azaz az Úr esztendejében vagyunk. Közvetve ugyanakkor Swift sírfelirata több szállal kötődik a „*sæva Indignatio*” hitbéli kérdéseihez, visszavezetve azok egyik bibliai forrásvidékéhez, a Swift számára kiemelten fontos *Jób könyvéhez*.

„Uterius ... nequit”, „no more”, „nem ... többé”: a végső határ *Jób könyve* fényében

Könyvemben főként a hagyományrétegződés szempontjából próbáltam képet adni e sírfelirat és a *Jób könyve* érintkezéseiről.²⁰ Feltűnt, hogy már Swift emlékművének terve, s főként a márványtáblába véssendő felirat tartósságának végrendeleti biztosítása²¹ hasonlít *Jób kívánságához*, amely *Jób* 19,23–24-ben fohászként szakad ki belőle.

17. Németh, p. 676.

18. Németh, p. 676.

19. Németh, p. 682.

20. Dávidházi Péter, *Menj vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés* (Pécs: Pro Pannonia, 2009), pp. 100–6.

21. Swift, *The Prose*, pp. 404–5.

Bár a Swift számára legismerősebb King James Bible fordítása a 19,23-ban anakronisztikusan modernizálja a felidézett vágyképet, s elszakítja a kőbe vésés képzetétől, a hasonlóság még így is szembeötlő. (A 19,23-ban a King James Bible nagyvonalúan könyvbe nyomtatásról beszél, a műveletet érzékeltető héber ויהקו [vejuhaqu] ige bevésésre vagy metszésre utal, így a ספר [széfer] főnév az adott szövegösszefüggésben nem könyvet vagy akár tekercset jelent, hanem valószínűleg kőből készült emléktáblát, sztélét,²² ami szorosabb összhangban állna a 19,24-ben említett kősziklába metszéssel, s együtt még jobban hasonlítanának a Swift tervezte emléktáblához.)

Swift végrendelete	Job 19,23–24 (King James)	Jób 19,23–24 (Károli)
I desire ... that a black marble ... may be erected, with the following inscription in large letters, deeply cut, and strongly gilded.	Oh that my words were now written! oh that they were printed in a book! That they were graven with an iron pen and lead in the rock for ever!	Oh, vajha az én beszédeim leirattatnának, oh, vajha könyvbe feljegyeztetnének! Vasvesszővel és ónnal örökre kősziklába metszetnének!

Éppen a vésett emlékmű utáni áhítozásra következő jóbi mondatokra, azaz Jób 19,25–26-ra emlékeztet a sírfelirat szövegének végén rendkívül hangsúlyos *vindicator* szerepe. Itt az eredeti héber terminus (גאל [goél]) kontextuális jelentése mindmáig heves viták tárgya, s a King James Biblia szövegváltozata e kulcsszót „vindicator” helyett „redeemer”-nek fordítja, azt sugallva, hogy a szó istenségre akart utalni, mégpedig az újszövetségi nagybetűs „Redeemer”, azaz Megváltó előképeként, de a modern fordítók már el-elszakadnak ettől, s egyikük éppen a „vindicator”-t választotta („I know that my vindicator lives, A guarantor upon the dust will stand: Even after my skin is flayed, without my flesh I shall see God”), azzal érvelve, hogy e szó itt nem Istenre vonatkozik, hanem egy emberre, a Jób halála után életben maradó legidősebb férfirokonra, akinek vállalnia kell a *goél* hagyományos kötelezettségeit, azaz szükség esetén bosszút állni az elhunytért, magához váltani földjét, feleségül venni özvegyét és utódot nemzeni.²³ Habár az ügyet nem lehet eldönteni, mert a szöveg kétértelmű és egyaránt vonat-

22. *Job*, Introduction, bev. ford. és jegyz. Marvin H. Pope, *The Anchor Bible* (Garden City, NY: Doubleday & Company, 1965), pp. 143–4.

23. *Job*, p. 146.

kozhat a legidősebb férfirokonra mint szokásos *goél*re, illetve Istenre mint Izráel népének metaforikus értelemben vett *goél*jára, a szerep-kör alapjelentése mindkét esetben közel áll a Swift sírfelirata végén megjelenő *vindicator*éhoz. Ugyancsak szorosan kötődik a sírfelirat, ahogy Swift egész életműve is, a *Jób könyve* rendkívül keserű harmadik fejezetéhez, amely Swift szokásos olvasmánya volt születésnapján,²⁴ s ilyenkor különösen illett hangulatához, hogy „Veszsen el az a nap, a melyen születtem, és az az éjszaka, a melyen azt mondták: fiú fogantott” (Jób 3,3). Jób itteni életundora és halálvágya egyaránt kifejeződik a swifti sírfelirat egyik sugallt jelentésében, miszerint az elhunyt szívét a halál szabadította meg további gyötrelmeitől.

Most azonban az „ulterius ... lacerare nequit” motívuma nyomában mindezekén túl újabb kapcsolódásokra bukkanunk. Még a könyv meghasonlott és keserű harmadik fejezete is, amelyben Jób megátkozozza születése napját, összefügg a végleges korszakhatár mozzanatával, amely kiemeli a halál mint szabadító jótéteményét. Ahogy a sírfelirat első mondata jelzi, hogy innentől az elhunyt számára megszűnik minden szenvedés, Jób arra a halál előtti vagy utáni, szerinte irigylésre méltó állapotra vágyik, amelyben nem érzünk semmit, ugyanis még vagy már nincs, aki érezzen. Ismétlődik itt a halál mint pihenés gondolata (Jób 3,13; 3,17; 14,13), sőt Jób 3,17–19 a különböző embertípusok halál utáni felszabadulásáról ad körképet,²⁵ ami felfogható úgy is, mint a swifti nyitómondat alapgondolatának háromszori megjelenítése:

Swift sírfelirata	Jób 3,17-19
<p><i>Hic depositum est Corpus</i></p> <p>...</p> <p><i>Ubi sæva Indignatio</i></p> <p>Uterius</p> <p>Cor lacerare nequit.</p>	<p>Ott a gonoszok megszűnnek a fenyegetéstől, és ott megnyugosznak, a kiknek erejük ellankadt. A foglyok ott mind megnyugosznak, nem hallják a szorongatónak szavát. Kicsiny és nagy ott <i>egyenlő</i>, és a szolga az ő urától szabad.</p>

24. Jonathan Swift, „Jonathan Swift Mrs. Whiteway-hoz, 1738. november 27.,” in *The Correspondence of Jonathan Swift*, szerk. Harold Williams, vols 1–5. (Oxford: Clarendon Press, 1963–1965), vol. 5, p. 128.

25. Vö. Robert Alter, *The Wisdom Books: Job, Proverbs, and Ecclesiastes: A Translation with Commentary* (New York, London: W. W. Norton & Company, 2011), p. 21.

Ugyanígy érintkezik az „Ulterius / Cor lacerare nequit” által múltbeli, többé nem folytatódó állapotként leírt „sæva Indignatio” a *Jób könyve* harmadik fejezetével. Habár a fejezet záróverse (3,26) végén a feldúltságot jelentő héber גַּזּ fordításaként a King James Biblia nem használja az angol „indignation” szót, a Vulgatában a Swift számára kulcsfontosságú fejezet a swifti sírfelirat latin kulcszavával záródik:

Swift sírfelirata	Iob 3,26 (Vulgata)	Job 3,26	Jób 3,26
Hic depositum est Corpus ... Ubi sæva Indig- natio Ulterius Cor lacerare nequit.	nonne dissimu- lavi nonne silui nonne quievi et venit super me indignatio	I was not in safety, neither had I rest, nei- ther was I quiet; yet trouble came.	Nincs békessé- gem, sem nyug- tom, sem pihe- nésem, mert nyomorúság támadt reám.

Itt is a szóhasználat s vele a jelentésvilágok érintkezését figyelhetjük meg, de talán nem függetlenül a Biblia esetleges (végső soron bizonyíthatatlan) hatásától. A sírfelirat „Indignatio” szavának lehetséges forrásairól a szakirodalom megállapította, hogy Dryden a szatíráról írott tanulmányában (1693), melyet Swift jól ismert, azt írja Iuvenalisról, hogy „his [Juvenal’s] indignation against vice is more vehement”.²⁶ Ugyanígy ismeretes, hogy maga Iuvenalis is használta a szót, első szatírájának 79. sorában: „si natura negat, facit indignatio versum”; Muraközy Gyula fordításában: „Hogyha a természet szűkmarkú, az indulat ihlet / versre.”²⁷ Tudván azonban, hogy Swift mennyire vonzódott a *Jób könyve* harmadik fejezetéhez, s mennyit olvasta, nincs kizárva, hogy a sírfelirat első mondatát többek közt ennek záróverse is ihlette.

Azért is jogos mind Jób 3,17–19, mind Jób 3,26 párhuzamba állítása a swifti sírfelirattal, mert az „ulterius ... nequit” az új, szenvedésmentes időtartamnak ugyanúgy csak a kezdőpontjára utal, végpontjára nem, ahogy Jób szerint is a haláltól fogva már örökké tart ez a

26. John Dryden, *Selected Criticism*, szerk. James Kinslay és George Parfitt (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 258.

27. D. Iunius Iuvenalis, *D. Iuni Iuvenalis Saturae / Decimus Iunius Iuvenalis Szatírái latinul és magyarul*, ford. és jegyz. Muraközy Gyula, bev. Horváth István Károly (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), pp. 58–9.

minden földi baj alól mentesítő állapot, hiszen szerinte nem ébredünk fel többé. Többször hangsúlyozza a bajokkal teli emberi élet végleges határoltságát. „Az asszonytól született ember rövid életű és háborúságokkal bővelkedő. Mint a virág, kinyílik és elhervad, és eltűnik, mint az árnyék és nem állandó” (Jób 14,1–2).²⁸ Az utóbbi szintagma a King James Bible szövegezésében határozottabb, igei állítmány, s ezért véglegesebb megszakítást jelez („and continueth not”), sőt Jób ilyen gondolatait ez a Biblia másutt az „ulterius ... nequit”-hez igen közeli jelentésű „no more” kifejezéssel tolmácsolja. „O remember that my life is wind: mine eye shall no more see good” (Job 7,7). (Károli ilyenkor a „többé” szót használja: „Emlékezzél meg, hogy az én életem csak egy lehellet, és az én szemem nem lát többé jót.”) „As the cloud is consumed and vanisheth away: so he that goeth down to the grave shall come up no more” (Job 7,9). Itt a „more” dőlt betűje jelzi, hogy a héberben erre nem volt külön szó, azonban ott a tagadószó utáni ige (לֹא יַעֲלֶה) ideje utal a meg nem történő cselekvés jövőbeli érvényességére is, így az angol változat betoldása gondolatilag hiteles, és Károli is jogosan él hasonló kiegészítéssel: „A felhő eltűnik és elmegy, így a ki leszáll a sírba, nem jó fel *többé*.” A mozzanat világképi jelentőségét hangsúlyozza, hogy a következő versben még kétszer helyet kap. „He shall return no more to his house, neither shall his place know him any more.” „Nem tér vissza többé az ő hajlékába, és az ő helye nem ismeri őt többé” (Jób 7,10). Swiftnek hinnie kellett a feltámadásban, de az „ulterius ... nequit” ugyanúgy a halál utáni megszabadult állapot időbeli végtelenségét sugallja, ahogy *Jób könyve* idevágó szövegrészeinek „no more”-ja, amely mögött azonban másféle világnézet húzódik: a test várható feltámadásának meggyőződéses kizárása. Nem véletlen, hogy a King James Biblia szerinti Jób 14,2-ben („So man lieth down, and riseth not: Till the heavens be no more, they shall not awake, Nor be roused out of their sleep”) ugyanez a „no more” utal arra, hogy az ember halál után csak akkor ébredne fel, ha már az egek sem lennének többé, ami persze az állítás beleértett előfeltevése szerint sohasem fog megtörténni, hiszen az egeket az Úr örök időkre teremtette (1Móz 1,1; 1,6–8; Zsolt 89,30).

28. Mivel ennek nem lehet hatása Swift szövegére, egy mai kiadást idézek: *Szent Biblia azaz Istennek Ő és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*, ford. Károli Gáspár (Budapest: Magyar Biblia-Tanács, 1992).

Mit érdemel a „sæva Indignatio”: egykori megítélésektől a rejtett modalitás költészetéig

Jób első és harmadik fejezetének eltérő magatartásformái alapján azt is jobban megérthetjük, hogy a nyitómondat határozott állítása hogyan válik többértelművé. Kiindulhatunk az ellentétből a szenvedésre és veszteségekre adott első, megadó jóbi válasz Isten nevét *áldó* fohásza (Jób 1,20–21) és a Swiftet személyében mélyen érintő harmadik fejezet születést *elátkozó* kifakadása között (Jób 3,3–9), s megpróbálhatunk választ keresni arra, hogyan is kellene a sírfelirat első mondatának „sæva Indignatio”-ját értékelni a beszélő alany modalitása szerint. Mivel itt modalitáson a beszélőnek a mondottak (s az éppen adott mondat) tartalmához fűződő viszonyát értjük, elvileg sem volna mérvadó, de gyakorlatilag sem segít a szerzői életrajz, vagyis az életrajzi személy kikövetkeztethető magánvéleménye. Swift különös szokása, hogy születése napján a harmadik fejezet, azaz épp a születésnapját megsemmisíteni vágyó Jób indulatkitörése volt az olvasmánya, ugyanarra vall, amire álmaiból és óvatlan elszólásaiból következtettek, azaz hogy kedélye nem mindig volt összhangban egyházi hivatása követelményeivel, kétely gyötörte és hite ingadozott,²⁹ ebből azonban nem kapunk támpontot arra nézvést, hogy a sírfelirat rejtőzködő modalitású alanya miként ítéli meg (vagyis az olvasóval miként ítéltetné meg), amiről beszél. Értelmezhetjük úgy a nyitómondatot, hogy az ellentét képez a „Corpus ... Decani” és a „sæva Indignatio” között, amitől már csak egy gondolati lépés a hallgatólagos ítélet, miszerint egy katedrális espereséhez nem illett volna az itt neki tulajdonított indulat. Szövegszerűen azonban a nyitómondat csak állít, azaz nem minősíti az állítottat, s nem tudjuk, büszkén utal-e az elhunyt egykori, utólag és kívülről is jogosnak tartott „sæva Indignatio”-jára, vagy csak együttérzően (talán erre utal a „lacerare” ige), vagy egyenesen mint sajnálatos érzelemre, mely mindenképp csak megrovandó lehet.

Jób könyvében is megtaláljuk e végleteket, de ott az egyik annyira egyértelműen dicsérő minősítéssel jár együtt, hogy ahhoz képest az ellentéte (akár minősítve, akár minősítetlenül hagyva) csak rossz színben tűnhet fel, s legfőlőbb a szenvedőnek kijáró együttérzésünkre számíthat. Amikor Jób még megadóan reagál nagy sorscsapásaira és áldja

29. Michael DePorte, „The Road to St Patrick’s: Swift and the Problem of Belief,” *Swift Studies* 8 (1993) 5–17.

értük is az Urat: „Az Úr adta, az Úr vette el. Áldott legyen az Úrnak neve!” (Jób 1,21), akkor a bibliai narrátor kommentárja ezt azonnal feddhetetlennek nyilvánítja: „Mindezekben nem vétkezek Jób, és Isten ellen illetlent nem cselekedék” (Jób 1,22). Ezzel szemben, amikor Jóbot felesége arra ösztökéli, hogy átkozza meg az Urat, Jób azt válaszolja neki, hogy csak a bolondok beszélnek így, hiszen ha a jót elvettük, el kell vennünk a rosszat is, mire a narrátor ezt is ugyanúgy megerősíti: „Mindezekben sem vétkezek Jób az ő ajkaival” (2,10). Jób keserű indulatkitörése a harmadik fejezetben nem Isten ellen irányul, csak saját születése ellen, s itt talán a szenvedő iránti narrátori tapintat is közrejátszik abban, hogy a megrovás elmarad, de még feltűnőbben és sokatmondóbban elmarad a korábban megszokott megerősítő kommentár is, vagyis nincs szó arról, hogy Jób ezzel sem vétkezett volna. Nyilvánvaló, hogy a *Jób könyve* (kifejtett és hallgatólagos) értékrendje szerint a „sæva Indignatio” ellentétben állna azzal, ahogy a világ baja-ira reagálnunk kell. Ehhez képest azonban a swifti sírfelirat nyitómondatának modalitása (az elbeszélőnek az elbeszélthez fűződő viszonya) kifürkészhetetlenül enigmatikus, a mondatban semmi nem helyesli, de nem is bírálja a felháborodást, amit az „ulterius ... nequit” az elhunyt életére visszavetített.

Ami azonban egy mai szoros olvasás számára elkötelezetlen minősítés, az a kortársaknak nem okvetlenül volt az, sőt Swift egyes kortárs olvasói valószínűleg ugyanolyan kárhoztatandó ellentétet láttak a „sæva Indignatio” és a követendő magatartáeszemély között, mint a *Jób könyve* narrátora. Akadt köztük, aki Swift ilyesféle indulatainak már korábbi megnyilvánulásait sem nézte jó szemmel. Pope, akinek Swift 1725-ben büszkén hangoztatta, hogy ő minden munkájában legfőként bosszantani akarja a világot,³⁰ ilyesféle érzelmeire válaszul azt írta neki, hogy ő mindig úgy képzelte, minden korábbi szenvedélytől megtisztulva kellene egykor majd találkozniuk, de sajnos e helyett azt látja, hogy Swift inkább a bosszúállás angyalaként felháborodása fioláját akarja szétörni e világ szálnalmas nyomorultjainak fején. Érdeemes az eredetit is felidézni, a sírfelirat egyik kulcsszavát mintegy megsejtő „Indignation” miatt: „But I find you would rather be employ’d as an Avenging Angel of wrath, to break your Vial of Indignation over the heads of the wretched pitiful creatures of this World”.³¹ Swiftnek nem volt kifogása e neki tulajdonított indulatok ellen, sőt azt válaszolta,

30. „Jonathan Swift Alexander Pope-hoz, 1725. szeptember 29.,” in *The Correspondence of Jonathan Swift*, vol. 3, p. 102.

31. „Alexander Pope Jonathan Swift-hoz, 1725. október 15.,” in *The Correspondence of Jonathan Swift*, vol. 3, p. 108.

hogy vesszen a világ, s hogy ő nem csupán megveti, hanem dühíteni szeretné;³² ebből is látható, hogy Pope jól érzékelte a különbséget ketjük szemlélete között. Mivel azonban Pope 1844-ben, másfél évvel Swift előtt halt meg, a sírfeliratot előzetes tervként sem ismerte, s legfőljebb az ilyen korábbi, elítélő véleményei alapján sejthetjük, hogyan fogadta volna. Azok közül, akik későbbi korokban már olvashatták a sírfeliratot, Thackeray arrogáns gesztusnak, végső soron Isten ellen valónak tartotta a „sæva Indignatio” kirakatba tételét, szerinte ugyanis a sírban Isten ítéletére váró nyomorultnak semmiképp nem lehetett joga dühöngeni. Pope-hoz hasonlóan, aki azért róttta meg Swiftet, hogy a világ amúgy is szánandó nyomorultjait (*wretched*) mintegy felülről (mert fölébük képzelve magát) ostromozza, Thackeray magát Swiftet nevezi minden más elhunyttal együtt nyomorultnak (*wretch*), arra figyelmeztetvén, hogy jogait illetően ő sem képzelhette volna többnek magát bárki másnál. „The »saeva indignatio« ... which he dares to ascribe on his tombstone – as if the wretch who lay under that stone waiting God’s judgment had a right to be angry ...”³³ Ezáltal Jóbbal szemben mintha Thackeray is beállna Bildád, Czófár és Elipház közé, miközben tudjuk, hogy Swift másutt is szenvedélyesen kiállt a feljajdulás joga mellett,³⁴ s még prédikációban is fejtegette, hogy becsületes embereket önhibájukon kívül érhetnek szörnyű sorscsapások.³⁵

Mindezekhez képest azonban kifejtetlen marad a sírkövön olvasható nyitómondat állításának önminősítése, az „Ulterius” előttre, az életre vonatkozó „sæva Indignatio” megítélése. Talányosságát fokozza, hogy azt sem tudjuk meg, mi okozta a „sæva Indignatio”-t, ki vagy mi a felelős érte; a mondat csak magáról az érzésről tudósít, arról is csak az „Ulterius ... nequit” által, azaz közvetve és visszamenőleg, már a halálban bekövetkezett megszűnését állítva ad hírt. Legfőljebb máshonnan, élettapasztalatainkból tudhatjuk, hogy a felháborodás valamilyen külső okra szokott reagálni; maga a szöveg nem beszél arról, hogy ez az indulat itt szükségszerű vagy indokolt-e; a „sæva” és a „lacerare” csupán annyit érzékeltet, hogy fájdalmas. Csak majd a következő mondatból tudjuk meg, hogy a szabadság egykori védelmezőjének sírjánál vagyunk, aki utánzásra méltó, s legfőljebb ebből következtethetnénk

32. „Jonathan Swift Alexander Pope-hoz, 1725. november 26.,” in *The Correspondence of Jonathan Swift*, vol. 3, p. 117.

33. Thackeray, p. 31.

34. M. B. Drapier [Jonathan Swift], „A Letter to the Whole People of Ireland” [„Drapier’s Letters IV”] in *Jonathan Swift*, 441–442.

35. Jonathan Swift, *Irish Tracts 1720 – 1723; Sermons*, szerk. Herbert Davis és Louis Landa (Oxford: Basil Blackwell, 1963), pp. 190–1.

vissza arra, hogy felháborodásának említése feltehetően együttérző akart lenni, nem bíráló, s az így beleértett minősítés szerint *utólag* akár még jogosnak is tekinthetnénk a felháborodást. De maga a szöveg erre sem ad eligazítást, s az értelmezhetőség problémájából kibomlik az enigmatikus sírfelirat sokértelmű költészete. Amint Arany János bámulta Vergiliusnál, hogy az *Aeneis*ben minden szónak fontos helye van,³⁶ Swift klasszikus tömörségű szövegében egyetlen szó a maga vizuálisan is kiemelt központi helyéről kapcsolatot tart a sírfelirat mint *carmen lapidarium* egészével, megvilágítva, amit láthatunk, s még rejtelmesebbé téve, amit nem.

36. Arany János, „Betulia hölgye,” in *Arany János összes művei*, szerk. Keresztury Dezső, vol. 11, *Prózai művek 2, 1860–1882*, s. a. r. Németh G. Béla (Budapest: Akadémiai, 1968), pp. 29–30.

Katalin G. Kállay

The Map of Ireland on Their Faces

Allusions to Irish Identity in Eugene O'Neill's

Long Day's Journey into Night

"And keep your dirty tongue off Ireland! You're a fine one to sneer, with the map of it on your face!" – says James Tyrone to his elder son, Jamie, in Act II, Scene 2 of *Long Day's Journey into Night*. The play abounds in allusions of this kind, in terms of facial and verbal expressions, habits, jokes, inhibitions and obsessions. Is it possible to map out the imprints of Irish identity while following the events of a tragic day of a family in a basically American domestic landscape? In what ways does the heritage that these traces testify to become a burden or a blessing? Does the humor, the tone, the lilt, the accent accentuate a sense of doom or a sense of belonging? How can the map of the old country be helpful if one is about to get lost on another continent? And if the map happens to be on one's face, it can only be seen through a mirror. My paper wishes to examine the possible mirrors that O'Neill holds to himself, to his characters and to the reader.

The deliberately autobiographic play was written between 1939 and 1941, *mirroring* the author's own ill-fortuned family: his mother, Mary Ellen, who, like Mary in the play, was addicted to morphine; his father, James, who, like Tyrone in the play, came from Ireland as a child, lived in poverty and became an actor; his elder brother, Jamie, a diabolic, self-destructive, yet most loveable character and himself, who, like Edmund in the play, had aspirations for writing and suffered from consumption in his early twenties. Only a few changes of names occur: the author portrays himself under the name of his dead brother, Edmund – and gives his own name, Eugene, to the baby who died in infancy. The family name is changed from O'Neill to Tyrone – not at all by accident: in Irish history, Conn O'Neill (1480–1559) was the first Earl of Tyrone, who got the title from Henry VIII for submitting and converting to Protestantism. However, Conn's grandson, Hugh O'Neill (c. 1550–1616), also an Earl of Tyrone, (often referred to as "The Great Earl" or "The Ó Néill") was best known for leading the resistance during the Nine Years' War, one of the strongest threats to English authority in

Ireland.¹ The fame of the family is thus slightly controversial – nevertheless, both grandfather and grandson are remembered with dignity as outstanding historical figures and strong rulers. Eugene O'Neill was well aware of this. As John Patrick Diggins observes,

The playwright took pride in his Irish ancestry and often would remind friends that in Gaelic, the name O'Neill meant "champion." He suggested to the novelist James T. Farrell that he read Sean O'Faolain's *The Great O'Neill*, a historical biography of Hugh O'Neill, the legendary Gaelic Chief who ruled Northern Ulster in the Elizabethan age.²

When writing about allusions to Irish (or, for that matter, any kind of national) identity, one has to be very careful to avoid generalizations that can easily lead to stereotypical or excessively sentimental observations. What is at stake is whether something not of general but of universal significance might come through while focusing on the concrete, particular details. I would go as far as to suggest that the more meticulously and elaborately something seemingly marginal and idiosyncratic is described and examined in a work of art, the more the reader can feel how the scope of personal identity emerges to a universal height, resisting the ballast of generalizations. As Virginia Floyd admits,

Long Day's Journey Into Night is an Everyman play. Each person can make a similar journey into the night of his past to determine the facts that shaped his individual destiny. Each family harbors its own love-hate relationships and secrets. They may not be as riveting as those dramatized in the play, but they can be as painful and memorable.³

And yet, O'Neill felt that his Irish identity was essential to emphasize: "The critics have missed the most important thing about me and my work," he remarked to his son, Eugene Jr., in 1946: "the fact that I am Irish."⁴ Steven F. Bloom mentions that Sean O'Casey once told O'Neill: "You write like an Irishman, not like an American" – a remark that

1. See "Nine Years' War (Ireland)," *Wikipedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Nine_Years%27_War_%28Ireland%29>.

2. John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire under Democracy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. 11.

3. Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1985), p. 83.

4. Diggins, p. 11.

O'Neill took as a great compliment.⁵ When asked about his own family, the author said:

My family's quarrels and tragedy were within. To the outer world, we maintained an indomitably united front and lied and lied for each other. A typical, pure Irish family. The same loyalty occurs, of course, in all kinds of families, but there is, I think, among Irish still close to, or born in Ireland, a strange mixture of fight and hate and forgive, a clannish pride before the world, that is particularly its own.⁶

This pride is inseparable from the feeling of pain and distress. Diggins points out the following:

As with many Irish immigrants of the nineteenth century, the older O'Neill family was haunted by memories of the potato famine of the 1840s, and like other Irish-Americans, the father James O'Neill saw the Irish as victims of British policy and all but defeated and dispossessed by history.⁷

The title of Eugene O'Neill's planned but unfinished eleven-play cycle reflects this in a slightly modified way: *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*. The word "self-dispossessed" is an expression of self-criticism, as well as of self-irony, both of which are desperately needed in the process of discovering and presenting problems and characteristics of identity. Furthermore, being historically defeated together as a group can, more often than not, result in a stronger sense of belonging than common victory.

The work was given as a gift to O'Neill's wife, Carlotta, for their twelfth wedding anniversary, with the following dedication:

Dearest: I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood. A sadly inappropriate gift, it would seem, for a day celebrating happiness. But you will understand. I mean it as a tribute to your love and tenderness which gave me the faith in love that enabled me to face my dead at last and

5. Steven F. Bloom, *Student Companion to Eugene O'Neill* (Westport, CT: Greenwood Press, 2007), p. 34.

6. Qtd in Diggins, p. 12.

7. Diggins, p. 11.

write this play – write it with deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones.⁸

The play was not to be published or put on stage in the author's lifetime. It appeared and was first performed in 1956, three years after O'Neill's death. It seems that tears and blood, together with pity, understanding, forgiveness and love provide the writer with the authenticity and courage to present Irish (as well as American) identity both on the personal and the universal level.

In this paper, I will restrict myself to concrete occurrences of the words "Irish" or "Ireland" in the text of the play, and follow them in the course of the four acts, in the course of the painful "long day," a day in August, 1912. This is the day when the family has to face Mary's relapse into her addiction and Edmund's consumption. The fact that the plot is set exactly one hundred years ago is, of course, a stimulating coincidence. The linearity of the text is an arbitrary path when I want to "map out the imprints" – but perhaps the order in which the allusions follow one another can also become significant in the end.

Act I

The first time Ireland is mentioned is at the end of the first set of stage directions. After the meticulous description of the scene, the summer home in Connecticut (mirroring the O'Neill family's Monte Christo Cottage), the author presents the reader of the play with a long list of books "read and reread" (it would obviously be impossible for a theater audience to see the titles of these books on a bookcase on the stage). The last item on this list, preceded by classics of English and world literature, as well as history books, is "several histories of Ireland" (1290).⁹ The plural form and the word "several," together with the fact that these books have been "reread," may imply that indeed, there are several ways to read the history of Ireland. At this early point, the significance of the word lies only in its ultimate position on the list.

8. Qtd. in Christine Dymowski, "Introduction," in Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* (London: Royal National Theatre & Nick Hern Books Ltd, 1991), p. xix.

9. *Long Day's Journey*. Throughout this paper, I will refer (in parentheses) to the following edition of the play: Nina Baum, ed., *The Norton Anthology of American Literature*, 5th ed., vol. 2 (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 1289–1367.

It is important, however, that the introduction of each of the characters (including the "second girl," the maid, Cathleen) contains the word "Irish." Mary's "face is distinctly Irish in type," which would sound like a blunt generalization if the author had not given more exact details. But he explains: "It is thin and pale with the bone structure prominent. Her nose is long and straight, her mouth wide with full, sensitive lips" (1290). There is no telling to what extent these are typically Irish, or rather, idiosyncratic individual characteristics. Mary's voice is described next, which is "soft and attractive" and "when she is merry, there is a touch of Irish lilt in it" (1291). The charm of intonation adds to her beauty – the mother in her fifties is, in fact, made younger by such a gallant remark. Still in the stage directions, in Tyrone's introduction we find an allusion to his "Irish farmer forebears" (1291), and after the parents' first, quite playful and pleasantly teasing conversation, the two young men, Jamie and Edmund, are introduced. After mentioning Jamie's cynicism and "Mephistophelian cast," we read: "But on the rare occasions when he smiles without sneering, his personality possesses the remnant of a humorous, romantic, irresponsible Irish charm – that of the beguiling ne'er-do-well, with a strain of the sentimentally poetic, attractive to women and popular with men" (1294). And Edmund "looks like both his parents, but is more like his mother. Her big, dark eyes are the dominant feature in his long, narrow Irish face" (1294). It seems from these stage directions that being Irish is a blissful and captivating bond between the family members. (It must be mentioned, though, that O'Neill's stage directions are so detailed that they are practically impossible to follow. As if the only people who had the right to perform this play were the members of the O'Neill family themselves.)

The next allusion that comes up in the after-breakfast family conversation focuses on the tenant of one of Tyrone's estates, Mr. Shaughnessy. His typical Irish cunning is seen with humor, dread and admiration by the family. He is referred to as a "Shanty Mick" (1295), a frequently used degrading nickname for Irish-American immigrants, so he is, in a sense, alienated from the more Americanized Tyrones, but his comic story amuses all of them. Shaughnessy's pigs had gone over the neighboring fence to the ice pond of Harker, the millionaire, and when Harker complained about this, Shaughnessy had the upper hand, telling the "king of America" to keep off from the premises, accusing him of deliberately ruining the fence and enticing the pigs into the ice pond for them to catch pneumonia. In Edmund's words, "[h]e

was a king of Ireland, if he had his rights, and scum was scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor" (1296). When Tyrone starts worrying about the possible consequences of this impertinence, Edmund adds: "I told him you'd be tickled to death over the great Irish victory and so you are. Stop faking, Papa" (1296). But Tyrone would not admit being amused; instead, he turns on both his sons: "What are you laughing at? There's nothing funny – A fine son you are to help that blackguard get me into a lawsuit!" (1297).

Now the tone gets bitter in the play, which evokes the characters' vulnerability. A remark is made on Edmund's illness, though it is immediately taken back, and Mary's nervous gestures smoothing her hair are mentioned. To ease the tension, Tyrone returns to the hearty way of addressing her: "There's nothing wrong with your hair. The healthier and fatter you get, the vainer you become. You'll soon spend half the day primping before the mirror" (1297). This is the first time the word "mirror" is uttered, and Tyrone, in spite of himself, is foretelling what Mary is about to do on a figurative level: under the influence of the drug, she will try to examine and identify herself through the mirror of her past. At this moment, however, the couple seems to be in perfect harmony. To Mary's complaint about her poor eyesight, Tyrone replies "with Irish blarney": "Your eyes are beautiful, and well you know it" (1297). He gives her a kiss. After the compliments she gets both from her husband and her son, Jamie, she "laughs and an Irish lilt comes to her voice": "Go along with both of you!" (1298).

So far, all the Irish allusions have been contributing to a somewhat playful atmosphere, but it is still in the first act that the way of talking about Ireland significantly changes. In the private conversation between Tyrone and Jamie about Edmund's illness, Jamie says, "I know it's an Irish peasant idea consumption is fatal. It probably is when you live in a hovel on a bog, but over here, with modern treatment –" (1300), but here the father interrupts him with irritation: "Don't I know that! What are you gabbing about, anyway?" and he utters the words that will be exactly repeated in Act II, Scene 2: "And keep your dirty tongue off Ireland, with your sneers about peasants and bogs and hovels!" Then, "accusingly," he adds: "The less you say about Edmund's sickness, the better for your conscience! You're more responsible than anyone!" (1300).

Although Act I gives an impression of a "normal" morning in the life of a "normal" family, we see that there is a fear of taboo topics, as well as an inclination not to acknowledge or bluntly deny certain

character traits in their behavior. The accusations and the search for responsibility show a desperate attempt at finding out what has gone wrong and why, when the affection towards one another and the bond between them are unmistakably and undeniably strong. The accusations seem to follow a complicated choreography of offense and apology: the characters take turns in hurting each other and taking back the insult in pairs.

The portrayal of Ireland seems to be much more sentimental in the stage directions (when the allusions serve to ease the tension and strengthen the bond in the family) than in the conversations, where “the Irish character” is more criticized, creating tension especially between the father and his sons.

Act II

It is in the second act of the play that Cathleen, the maid, is introduced, as “a buxom Irish peasant in her early twenties, with a red-cheeked comely face, black hair and blue eyes – amiable, ignorant, clumsy, and possessed by a dense, well-meaning stupidity” (1308). From the tone of this description it seems obvious that the critical undertone has moved into the stage directions – there is nothing sentimental about Cathleen’s portrayal. She is the first one to talk about Ireland as “the Old Country,” and to connect being Irish with the topic of drinking alcohol: “I’d never suggest a man or a woman touch drink, Mister Edmund. Sure, didn’t it kill an uncle of mine in the old country. Still, a drop now and then is no harm when you are in low spirits or have a bad cold” (1308). When she calls out loud for Tyrone to come to the table for lunch, Edmund sighs, “God, what a wench!” – and Jamie remarks, “Our wild Irish lark!” (1309), full of irony. Drinking becomes more and more important in the first scene of Act II, as the boys fill the whiskey bottle up to the level with water so that their father would not notice that they had taken the drinks.

There are more and more warning signs of trouble in the family: Mary can no longer conceal her deep sadness brought to the surface by the drug. In one of her detached contemplations, she says: “None of us can help the things life has done to us. They’re done before you realize it, and once they’re done, they make you do other things until at last everything comes between you and what you’d like to be, and you’ve lost your true self forever” (1312). She also gives voice to a feeling of homelessness, and talks about her husband the following way:

“He doesn’t understand a home. He doesn’t feel at home in it. And yet, he wants a home. He’s even proud of this shabby place” (1313). It is debatable whether the feeling of existential homelessness is more characteristic of the Irish or the Americans – or of the Irish-Americans in particular. O’Neill does not explicitly connect this feeling with any national identity, but being hopeless and homeless is sometimes seen as a national doom in the case of countries that have experienced oppression in history.

It is towards the end of Scene 1 that Jamie understands that her mother has relapsed into her addiction and makes an attempt at forcing her to face it: “Take a look at your eyes in the mirror!” (1313). But Mary can no longer react to this, as the scene is interrupted by Edmund’s entrance. Soon all the three men learn what has happened and they try to escape from their deep sadness through drinking. “Here’s how!” and “Here’s health and happiness!” sound like a bad joke.

In the second scene of Act II., a telephone call from the doctor informs Tyrone about Edmund’s consumption. As the secrets and taboo topics become facts, there are less and less allusions to Ireland, and these can by no means ease the tension any longer.

The play is repetitious, and the recurrence of certain scenes and sentences might sound like variations of a musical theme. When Tyrone and Jamie discuss Edmund’s illness again, the topic of the father’s stinginess also comes to the foreground: “JAMIE: What I’m afraid of is, with your Irish bog-trotter idea that consumption is fatal, you’ll figure it should be a waste of money to spend any more than you can help.” This sentence triggers Tyrone’s already quoted words: “And keep your dirty tongue off Ireland. You’re a fine one to sneer, with the map of it on your face!” Jamie’s raw answer is: “Not after I wash my face” (1321). As the stage directions comment, this is an “insult to the Old Sod,” and this wording again shows the critical tone. The map on the face is blurred and not acknowledged by Jamie – even the possibility of finding one’s home or identity by following it is washed away.

Act III

It is in Act III that Mary remains alone, separated from the men, and her separation upsets the balance that had been kept up in the play’s choreography so far. Cathleen, however, is with her, quite talkative after a drink of whiskey, and when talking about the foghorn (another symbolically recurring motif throughout the drama), she says: “It’s like

a banshee" (1328). With this word, she brings Irish folklore and superstition into the play, since a banshee is a female spirit believed to wail outside as a warning that a death will occur in the family. "Bad cess to it!", she says – and the dialect may, to some extent, ease the gloomy atmosphere.

When the men return, it is Mary who talks about Ireland while explaining Tyrone's behavior to Edmund. She connects the old country with the notions of poverty and alcoholism, and in her words, being Irish sounds like an excuse: "His people were the most ignorant kind of poverty-stricken Irish. I'm sure they honestly believed whiskey is the healthiest medicine for a child" (1335). Later on, we first hear the immigration story of the Tyrone family from Mary as well:

His father deserted his mother and their six children a year or so after they came to America. He told them he had a premonition he would die soon, and he was homesick for Ireland, and wanted to go back there to die. So he went and he did die. He must have been a peculiar man, too. Your father had to go to work in a machine shop when he was only ten years old (1338).

This story is told in Act IV by Tyrone himself, when he explains to Edmund how he had learned the value of a dollar.

Act IV

The final act of the play is famous for the frequent allusions to literature learned by heart and quoted by the men under the influence of alcohol. It is significant, however, that no Irish poet or writer is quoted or referred to, while the term "Irish" comes up only ironically. Edmund says to his father: "What you want to believe, that's the only truth! Shakespeare was an Irish Catholic, for example" (1342). And when Tyrone says: "So he was. The proof is in his plays", Edmund sneers back: "Well, he wasn't, and there's no proof of it in his plays, except to you! The Duke of Wellington, there was another good Irish Catholic! ... You just want to believe no one but an Irish Catholic general could defeat Napoleon!" (1342).

This sounds like nothing but whiskey-talk; however, in the genealogy of the Duke of Wellington, Arthur Wellesley – I was astonished to see that, in fact –, he had been a direct descendent of the legendary

Hugh O'Neill!¹⁰ The playwright must have known about this coincidence and deliberately played a joke on his audience: if the Duke of Wellington is proved to be Irish, perhaps this can be proved of anyone! Maybe everybody is Irish, except they do not know it?

Apart from Tyrone's already mentioned monologue about learning the value of a dollar, there is only one more allusion to Ireland in the play: when Tyrone tells the story of how he had made his career as an actor and how he had squandered his talent by playing the same romantic role over and over,¹¹ he says "I got rid of an Irish brogue you could cut with a knife" (1353). Here Tyrone also speaks as if the Irish background was only something to get rid of – and the words "Irish" or "Ireland" come up no more in the remaining fifteen pages of the play. One must admit, though, that when Jamie comes home drunk, he slips into an Irish accent, saying things like "unneshessary," "lash drink" and "shatisfied" (1356).

It seems that the explicit reference to the old country becomes irrelevant with the emergence of tragedy. Is it because the familiarity that it would evoke is incompatible with the piercing pain of alienation present in the last scene of the play? Or is it rather the case that the touch, the flavor, the attitude with which they relate to each other and to the world is inseparable from the pain, and thus need not even be mentioned?

As John Patrick Diggins observes, "The play is indeed an open wound that raises one of the most intriguing questions in the history of culture: Is there a connection between pain and creativity?"¹² The answer must be "yes," so much so that it is only the talent (whether Irish or American) that can present the heartbreaking last scene in a cathartic way. It shows a mirror to the audience and becomes an Everyman play at the cost of facing the open wound – the wound of being, whether American, Hungarian or Irish.

10. John Sevem, *Architects of Empire: The Duke of Wellington and His Brothers* (Norman: University of Oklahoma Press, 2007); "Pedigree for Richard Wellesley Marquess Wellesley, 2nd Earl of Mornington," *Genealogics.org*, accessed 23 Nov. 2011 <<http://www.genealogics.org/ultraped.php?personID=I00004777&tree=LEO&parentset=0&display=compact&generations=6>>.

11. O'Neill does not mention it in the text, but this role of his father was that of Count Monte Cristo, after whom the family summer home was named.

12. Diggins, p. 19.

Celtic Pre-Raphaelitism

W. B. Yeats's *The Green Helmet* and *Deirdre*

The first sentiment of this essay, written for the Festschrift for Dr Ferenc Takács, Head of the Irish Studies Program at Eötvös Loránd University, is one of gratitude. Many of us who had completed the Irish Program at ELTE feel thankful for his support over the years. As our professor, he has nurtured our interest in Anglo-Irish literature and conveyed through his teaching one of the most distinctive characteristics of the Irish people: their spirit of fun. I sincerely hope that he will enjoy this piece on Sandro Botticelli, Edward Burne-Jones, George Bernard Shaw and William Butler Yeats, which is dedicated to him.

At the turn of the twentieth century Shaw sarcastically commented that the Gaelic movement in Ireland was a “quaint offshoot of English Pre-Raphaelitism.”¹ Sarcasm aside, Shaw’s comments indicated the extent of the influence of the Pre-Raphaelite movement in Ireland at the *fin de siècle*. Writers of the period, including George Moore, George Russell, William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory and indeed Shaw himself, were greatly influenced by the early religious Pre-Raphaelite paintings of Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, John Everett Millais and by the more sensuous and otherworldly pictures of later generations of Pre-Raphaelites, such as Edward Burne-Jones, George Frederick Watts and William Morris. Yeats’s biographer, R. F. Foster, explains that the young poet was much exposed to the new artistic trends of *fin-de-siècle* London as, in search of work and inspiration, his father frequently moved from one art commune in Dublin to another in London.² The frequency of the moves was a great burden on the Yeats family; yet it allowed the father, John B. Yeats, to study the Pre-Raphaelites in England while maintaining a connection to the art circles in Ireland. His dedication to Pre-Raphaelite art earned him the

1. George Bernard Shaw, “Preface for Politicians,” in *John Bull's Other Island* (London: Penguin, 1984), 7–51, p. 31.

2. R. F. Foster, *W. B. Yeats: A Life*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 59–60.

respect of Dante Rossetti, who was known to have praised John B. Yeats's picture of 1871, *Pippa Passes*.³

Foster writes that the influence of these years on William Butler Yeats was such that "[i]n WBY's memories of this period, nearly everything is 'peacock blue', and Pre-Raphaelitism rules."⁴ The reference here is to the 'peacock blue' house in Bedford Park in London, which the Yeats family rented for a considerable period in the late 1880s. "For years," writes Yeats in his *Autobiographies*, "Bedford Park was a Romantic excitement. ... My father's friends were painters who had been influenced by the Pre-Raphaelite movement but had lost their confidence."⁵ Near this house, which was run by two sisters and one of those self-proclaimed, yet insecure, Pre-Raphaelite painters, was a red-brick clubhouse with a small theatre, which, Yeats confesses, "began to stir my imagination."⁶ It was this theatre house that inspired Yeats to stage John Todhunter's Pre-Raphaelite pastoral play, *Sicilian Idyll*. On the opening night of 5th May in 1890, a celebrated Pre-Raphaelite actress, Florence Farr, played the role of Amaryllis, alongside Lily Linfield as Thestylis, H. M. Paget as Alcander and E. Heron Allen as Daphnis.⁷

While in London, Yeats went to see William Shakespeare's *Hamlet*, performed by Henry Irving's renowned theatre company at the Lyceum.⁸ This performance had all the elements of a truly magical Pre-Raphaelite experience. *Hamlet*, played by Irving himself, appeared on stage as a Medieval English knight, an appearance which called to mind the painted figures of Ford Maddox Brown, Edward Burne-Jones and William Morris. So did Ophelia's white dress, which reminded audiences of John Everett Millais's painting of the tragic heroine from 1852. Her hairstyle recalled the sensuously beautiful women of Dante Rossetti's highly acclaimed later paintings. Irving's wife, Ellen Terry, who played Ophelia, was one of the first actresses of the London stage to model her stage appearance on famous Pre-Raphaelite paintings. Florence Farr, Olivia Shakespear and Maud Gonne were amongst those young actresses who followed this new fashion in the theatre en-

3. Terence Brown, *The Life of W. B. Yeats* (Dublin: Gill and Macmillan, 1999), p. 13, and Elizabeth Bergmann Loiseaux, *Yeats and the Visual Arts* (Syracuse: Syracuse University Press), p. 7.

4. Foster, p. 26.

5. W. B. Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), pp. 42, 44.

6. Yeats, *Autobiographies*, p. 119.

7. Original cast list in John Todhunter, *A Sicilian Idyll* (London: Elkin Mathews, 1890).

8. Yeats, *Autobiographies*, p. 47.

thusiastically. Their theatrical performance brought the paintings of Rossetti, Burne-Jones and Watts into life.

As much as Pre-Raphaelitism connected Yeats with his father during the early teenage years of his life, as time went on, it became a source of disagreement between father and son. Naturally, as Yeats's interests widened to embrace the study of the occult and theosophy, he began to feel the confinement of his father's aesthetic ideals. The developing artistic difference between father and son began to endanger their personal relationship but the intervention of an enthusiastic English actress helped bring the two men together again. Yeats remembered that he had first met Maud Gonne when the young woman came to deliver a letter of introduction from the Irish nationalist, John O'Leary, to the father. Yeats was mesmerised by Gonne's beauty and her enthusiasm for the Irish cause. He depicts her appearance as follows:

[i]n that day she seemed a classical impersonation of the Spring, the Virgilian commendation "She walks like a goddess" made for her alone. Her complexion was luminous, like that of apple-blossom through which the light falls, and I remember her standing that first day by a great heap of such blossom in the window.⁹

In Yeats's eyes she was the real, living personification of the Pre-Raphaelite ideal, of which he had learned so extensively. Her first appearance under the blossoming apple-tree reminded him of the beauty of the coming of Spring, evoking in him a fusion of the sensual images of Rossetti and Watts and the famous painting of the Italian Renaissance painter, Sandro Botticelli. In Botticelli's *La Primavera* (1477-78) the central female figure of Spring stands in the middle of a beautifully lush, flourishing garden, full of flowers and ripe fruit. She is accompanied by the carelessly dancing figures of the Three Graces, the more contemplative figure of Mercury, and a wind god, who is chasing a lightly clad young nymph towards the centre of the picture.

One of the first critics to write extensively on Botticelli's art was Walter Pater, whose book *The Renaissance* became the "daily bread" of art lovers. Pater gave a glowing commendation to Botticelli's works. The Victorian art critic wrote that in Botticelli's paintings the charm of poetry and sentiment was blended with the magical use of line and

9. Yeats, *Autobiographies*, p. 123.

colour.¹⁰ He was especially taken with Botticelli's *The Birth of Venus* (c. 1485), exhibited in the Uffizi Gallery in Florence. In Pater's view, Botticelli's art was to be celebrated for the painter's ability to bring back the old spirit of the Greeks. Discussing the painter's use of drapery and imaginative colouring, he claimed that "that quaint design of Botticelli's a more direct inlet into the Greek temper than the works of the Greeks themselves even of the finest period."¹¹ As avid reader of *The Renaissance*, Burne-Jones was deeply influenced by Pater's words and travelled to Italy to see the paintings of the Florentine master, and he later painted his own version of the mythological story as *Venus Rising from the Sea* (c. 1870).¹²

Shaw, too, was captivated by Burne-Jones's indebtedness to the Botticelli heritage. In the 1898 preface to his new collection of plays, entitled *Plays Pleasant*, he gave an account of his discovery of Burne-Jones's paintings and its effect on his own work as a dramatist:

In the autumn of 1894 I spent a few weeks in Florence, where I occupied myself with the religious art of the Middle Ages and its destruction by the Renaissance. From a former visit to Italy on the same business I had hurried back to Birmingham to discharge my duties as musical critic at the Festival there. On that occasion a very remarkable collection of the works of our British "pre-Raphaelite" painters was on view. I looked at these, and then went into the Birmingham churches to see the windows of William Morris and Burne-Jones. On the whole, Birmingham was more hopeful than the Italian cities; for the art it had to shew me was the work of living men, whereas modern Italy had, as far as I could see, no more connection with Giotto than Port Said with Ptolemy. ... When my subsequent visit to Italy found me practicing the playwright's craft, the time was ripe for a modern Pre-Raphaelite play.¹³

10. Walter Pater, *The Renaissance* (London: Gill and Macmillan, 1973), p. 54.

11. Pater, p. 61.

12. The author of the latest Burne-Jones biography, Fiona MacCarthy, quotes Burne-Jones's thoughts on Botticelli. MacCarthy discloses that in a private letter Burne-Jones confessed the following: "no one is like him [Botticelli] and never will be again." Fiona MacCarthy, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination* (London: Faber and Faber, 2011), p. 101.

13. George Bernard Shaw, *Plays Pleasant* (London: Penguin Classics, 2003), pp. 7–8.

As a disciple of Ruskin, Shaw studied the work of Cimabue and Giotto with admiration. As part of the collection at the Uffizi Gallery of Florence, Cimabue's *Madonna and Child Enthroned with Angels and Prophets* (*Maestà*, after 1285) and Giotto's famous *Enthroned Madonna with Saints* (*Ognissanti Madonna*, 1305–1310), masterpieces of Medieval religious art, were housed in the same building as Botticelli's grand scale and more corporal, fifteenth-century paintings. The collection of British Pre-Raphaelite pictures from the nineteenth century, which Shaw visited subsequent to the Italian journey, called back to his mind the memories of his stay in Tuscany and of his studies of Florentine art. He was to discover the echoes of Botticelli's Florentine art on the Burne-Jones stained glass window of St Martin in the Bullring, which he went to see after the exhibition. The glass window, erected in 1875 and designed by Burne-Jones and William Morris, illustrates several events of Jesus's life, including the Annunciation, the Coming of the Magi, the Crucifixion and Jesus's Burial. In the centre, at the top of the design, lies the figure of the Risen Christ, surrounded by the four Evangelists (Mark, Matthew, Luke and John) and the figures of prophets and Kings from the Old Testament (Moses, Elijah, Melchizedek, David and Solomon). Religious in idea and Medieval in design, the figures were clad with draperies in a manner that was reminiscent of the work of the great masters of Italian Renaissance: Botticelli and Leonardo da Vinci.

Like Shaw, Yeats was moved by Burne-Jones's Botticellian artistry, as the *Helmet* plays illustrate. The first of these, *The Golden Helmet*, was conceived after Yeats's first travel to Florence in 1907. This trip was Yeats's *Grand Tour* to Italy, an educational journey through which the poet deepened his knowledge of Italian art. Little is known of this trip or of the locations visited, but critics today refer to it as the commencement of Yeats's fascination with Byzantine art that led to the writing of some of the finest poems of the twentieth century, amongst them "Sailing to Byzantium" and "Byzantium." Apart from shaping his ideas on the artists' duties in society, the visit to Italy allowed him to familiarise himself with Botticelli's paintings. Gregory herself was very familiar with the holdings of Italian museums, having visited them during her numerous travels in Italy.¹⁴ She was, no doubt, discussing the famous paintings with the poet. Through their extensive readings

14. See, the present author, "'I usually first see a play as a picture': Lady Gregory and the Visual Arts," *Irish University Review* 41.2 (2011), 42–58, p. 52.

on art, both of them were aware of the significance Victorian art critics attributed to Cimabue's, Giotto's and Botticelli's paintings.

The Golden Helmet was written following this trip to Italy, in the summer of 1907. The story of the play recounts the return of Cuchulain, the great Ulster warrior, to his tribesmen. The dominant colours of the original stage set were black and red, the latter referring to the colour of the Red Branch of Ulster, an army of warriors for whom Cuchulain went to battle. Unsatisfied with this first, prose version of the story, Yeats re-wrote it as a verse play. During the re-writing process, the colour scheme of the costumes and the scenery were altered. In the new version – re-titled as *The Green Helmet* – green, purple and black were used for the main scene of the play.¹⁵ The sea in the background was green, which harmonised with the green robes of the tribesmen filling the foreground of the stage. The objects in the house were of purple-black to match the dark purple clothes of the Black Man. The interior of the wooden cottage was painted orange-red in order to correspond in tone to the wardrobe of the main character, Cuchulain of the Red Branch.'

The minimised aspect of the colour scheme pointed to the influence of the American painter, J. M. Whistler, who became infamous in late-Victorian art circles for his pictures using no more than two or three complementary colours. This said, the staging of the play also brings to mind some of the almost monotone paintings of Burne-Jones. His 1868 work, *Green Summer* is evoked by Yeats's play. The painting depicts eight young women sitting on a meadow surrounded by trees. They are gathered on the grass in their green Greek-style robes. Only the complexion of their faces and the orange-brown of the inside lining of their clothes break the colour monotony of this study in green. Their robes are akin to those that clothed the female figures of Botticelli and da Vinci. The composition of the figures suggests a certain air of secrecy and of female comradeship that is not inviting to any visitor. This air of secrecy and the magic of bonding were what characterised the performance of Yeats's *The Green Helmet* in 1910. The required effects were perfectly achieved by the play's colour scheme that re-evoked the green reverie of other Pre-Raphaelite pictures, such as Burne-Jones's *Cinderella* and *Spring*, as well as Dante Rossetti's *Proserpine*, *The Day Dream*, *Veronica Veronese* and *Beata Beatrix*.

15. For the depiction of the stage picture see W. B. Yeats, *The Green Helmet and Other Poems* (Churchtown, Dundrum: Cuala Press, 1910), p. 13.

It has also been suggested that this play was born out of Yeats's fascination with Victorian versions of *Sir Gawain and the Green Knight*, an old, English legend.¹⁶ William P. Hogan, the editor of the latest edition of the *Helmet* plays, argues that Yeats's use of the head-cutting game in the play can be traced back to the stories of *Sir Gawain*, as well as to Lady Augusta Gregory's *Cuchulain of Muirthemne*, published in 1902:

So the antecedents for the play establish its roots in both Celtic and English mythology, and they allow Yeats to trace his dramatic lineage to sources predating Elizabethan drama, which had inspired his earlier thinking about the medium.¹⁷

David R. Clarke examines in detail Yeats's indebtedness to the Arthurian tradition. He claims that Yeats's early play, *Vivien and Time*, written sometimes between the end of 1882 and beginning of 1884, owed much to the popularity of the Arthurian legend in Victorian literature and art. Sir Thomas Malory's *Le Morte d'Arthur* (from the fifteenth century), Lord Alfred Tennyson's "The Lady of Shallot" (1832) and "Morte d'Arthur" (written about 1835), Matthew Arnold's "Tristram and Iseult" (1852) and Richard Wagner's *Lohengrin* (1850) became sources of inspiration for the new generation of artists. From the 1850s onwards the story of King Arthur, Queen Guinevere, Sir Galahad and Sir Gawain were illustrated by the most popular Victorian artists. Rossetti, who believed that "the two greatest books in the world were the Bible and the *Morte d'Arthur*," was so taken with the legends that he joined Burne-Jones and Morris to decorate the new Union Society of Oxford with scenes from Malory's book.¹⁸

At the turn of the century Yeats was familiar with the work of Malory, Tennyson, Swinburne, Arnold, Rossetti, Burne-Jones and Morris, and assisted Gregory in compiling the Irish mythological cycles.

16. William P. Hogan, "Introduction," in *"The Golden Helmet" and "The Green Helmet" Manuscript Materials*, ed. William P. Hogan (Ithaca and London: Cornell University Press, 2009), xvii-xxix, p. xviii. Burne-Jones, Morris and John Henry Dearla, too, were inspired to design a series of tapestries based on the legend of the quest for the Holy Grail, which included the figure of Sir Gawain, amongst others.

17. Hogan, p. xviii.

18. For Yeats, the influence of the Arthurian legend and the quote from Rossetti see David R. Clarke, *W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality*, 2nd revised ed. (Washington: Catholic University of America Press, 1993), pp. 67-8.

When Gregory's *Cuchulain of Muirthemne* was finally published, Yeats heralded it as a book on a par with Lady Charlotte Guest's *Mabinogion* and Malory's *Morte d'Arthur*.¹⁹ In fact, as Declan Kiberd argues, Gregory's book recovered the "old-fashioned respect for the young" through a "magnificent story extolling the energies of youth from the dawn of the world."²⁰ Kiberd even argues that "Augusta Gregory had managed to be both the Irish Shakespeare and the Irish Tennyson."²¹ Traces of Shakespeare's Elizabethan idiom and Tennyson's Romantic sentiment are discernible in Gregory's version of the Cuchulain legend and Yeats was deeply inspired to provide a theatrical version of the tales. Throughout his life he worked on a Cuchulain cycle of plays which connected his earlier Pre-Raphaelite phase with his later, modernist experiments in the theatre.

His 1906 play *Deirdre* was a theatrical adaptation of the legend of Deirdre and Naoise of the Ulster cycle. The 1906 staging of the play suggests Yeats's renewed interest in the relationship between the old Celtic and the ancient Greek literary tradition.²² The figures were placed in front of large wooden plates, hammered together to resemble the interior of the High King's court room. These plates were decorated with circular patterns reminiscent of old Celtic and Greek designs. This blend of design was repeated in the clothes of the characters. The style of Conchubar's, Deirdre's and Naoise's robes as much resembled that of old Celtic designs as of that of the ancient Greeks. It is significant that this performance was more in line with Yeats's original design for the play as one which depicts Deirdre as the Helen of Troy than later renderings.²³ This performance also signified Yeats's desire to achieve a *rapprochement* between the new Irish literature and the literature of the Greeks, in an effort to reflect upon Matthew Arnold's dictum about the "philosophical and anti-materialist side of 'Celticism.'"²⁴

Unsatisfied, once again, with the production of his play, Yeats embarked on a long rewriting process that lasted nearly two years. Judith

19. Yeats, *Autobiographies*, p. 381.

20. Declan Kiberd, *Irish Classics* (Cambridge, MASS: Harvard University Press, 2001), p. 405.

21. Kiberd, p. 417.

22. Photographic records of various stage pictures of *Deirdre* are reproduced in James Flannery, *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre* (New Haven: Yale University, 1976). For the 1906 production see plate 14 and for the 1908 production see plate 12.

23. On Yeats's intention to stage "Troy's Helen," see Foster, p. 321.

24. For the interpretation of Arnold's work, see Foster, p. 131.

Hill explains that the year 1907 was particularly wearisome for both Yeats and Gregory. The *Playboy* riots left a mark on the Abbey, the theatre was falling behind in revenue, Annie Horniman threatened the company with withdrawing the subsidy from 1910, the planned English tour fell through due to fears of further public disturbances and the Fays were waging a war with Yeats and Gregory over the directorship of the company.²⁵ An Englishman, Ben Iden Payne was appointed as a new manager, on Horniman's demand.²⁶ He resigned after a relatively short time. With things rather uncertain in Ireland and Payne flopping *Deirdre* in April 1907, Yeats was determined to get a warmer welcome for the play in London. He engaged a famous actress, Mrs Patrick Campbell, to play the title role for the English performance. The stage picture of the London production of *Deirdre* in 1908 reveals Yeats's renewed engagement with Pre-Raphaelite art. Photographic records of the performance reveal a *relief*-life composition of figures, dressed in robes resembling, once again, Burne-Jones's and Morris's Greco-Renaissance designs. The dark, monotone colours of clothes worn by the main characters were held together by Celtic brooches, a reference to the origin of the Cuchulain legend. Traces of Greco-Romanism were still visible, though in a much more subdued fashion than in the 1906 version of the play.

Interestingly, the *Deirdre* plays were put on at a time when Yeats's theatrical collaboration with Edward Gordon Craig was strengthening. Craig, Yeats's long-time friend and revolutionary stage designer, reformed Victorian theatrical practices with new methods of staging. His movable screens were first tried and tested on stage at the Abbey Theatre in Dublin in 1911 during a double-bill of Yeats's *The Hour Glass* and Gregory's *The Deliverer*. Yeats started working on the new version of *The Hour Glass* amidst talk of staging *Deirdre* in Dublin with Florence Darragh.²⁷ Charles Ricketts, designer of the Abbey at the time and a fellow-Pre-Raphaelite, heartily embraced the idea of Darragh's visit to Dublin to play the role, in spite of the difficulties her rather temperamental personality might cause for the company. Under pressure, Yeats had to reconsider his position. With Mrs Patrick Campbell in the title-role, the reworked *Deirdre* was finally staged in Dublin on 8 November, 1908. The play was a genuine success and it hit the note

25. Judith Hill, *Lady Gregory: An Irish Life* (Stroud: Sutton, 2005), pp. 214–7.

26. Flannery, p. 223.

27. Foster, p. 370.

with London audiences when it was performed there a few weeks later, on 27th November in 1908.²⁸

Yeats's renewed interest in the Pre-Raphaelite ideal at this time deserves more attention. Loiseaux mentions that Yeats received Chaucer's *Canterbury Tales*, illustrated by Burne-Jones, for his fortieth birthday in 1905.²⁹ Loiseaux's disclosure of the present is significant as it explains Yeats's renewed preoccupation with Pre-Raphaelite art at the time of writing *Deirdre*. The signs of this were visible in both the Dublin and the London productions. By that stage, Burne-Jones's female figures had conquered the Victorian stage and it seems that Yeats deliberately summoned Irving's and Burne-Jones's spirit for the *Deirdre* plays. The female figure, painted on a wooden panel at the back of the 1906 set, was a stylised version of the Florentine design, which inspired late-Pre-Raphaelite artists. The practice of using a painted picture at the back of the stage was also reminiscent of Yeats's earlier staging practice of using tapestries, akin to those of Morris and Burne-Jones, as part of the stage picture. The staging of *The Countess Cathleen* in the 1890s proves this point.³⁰ The success of the 1908 performance of *Deirdre* owed as much to Yeats's renewal of the Pre-Raphaelite concept for the staging – which reminded audiences of Victorian interpretations of the old Arthurian legend – as to the lyrical quality of the reworked lines of the dramatic text.

The painted wooden figure at the back of the more Grecian production of 1906 is worthy of more attention. It shows a striking similarity with Craig's later character sketches, as revealed by Christopher Innes in his book on Craig's stage designs.³¹ The figure on Craig's sketch for Shakespeare's *Hamlet* is similar in design to the one painted on the wooden panel for *Deirdre*, which inadvertently emphasises a link between Shakespeare's and Yeats's work. Throughout much of his early career as dramatist, Yeats wished to establish a certain degree of continuity between the work of the English bard and his own. He was of the view that Shakespeare's beautiful poetic theatre needed to be re-invented for the contemporary stage. No doubt, anything that helped strengthen this connection was greatly appreciated at a time when talks were held in London about the opening of an English National Theatre to stage Shakespeare's plays. Yeats's friend, William Archer,

28. Foster, pp. 392–3.

29. Loiseaux, p. 121.

30. Loiseaux, p. 58.

31. See Craig's stage models in Christopher Innes, *Edward Gordon Craig* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

intended the opening of the new theatre house to coincide with the tercentenary of the playwright's death in 1916. Yeats's generous sprinkling of his verse plays with Elizabethan idioms was a clear indication of his desire to build a literary bridge between contemporary audiences and Shakespeare. He discussed Shakespeare's art in his 1902 essay, entitled *History Plays at Stratford-Upon-Avon*, written after his visit to England to see the plays. The Pre-Raphaelites' unceasing interest in the work of the English bard throughout the nineteenth century only deepened Yeats's interest in their work.

This said, despite revisiting *fin-de-siècle* Pre-Raphaelitism for the sake of achieving commercial success with *Deirdre* in 1908, Yeats's interests were significantly broadening to embrace some of the emerging modernist trends in the theatre. Soon after the success of *Deirdre*, Yeats began to consider the publication of an extended version of his earlier collection, entitled *Plays for an Irish Theatre*. This new edition, including many of his Celtic plays, was to be illustrated by Gordon Craig.³² Apart from including several textual changes in the re-written versions of the plays, modernist designs were to be attached to *The Green Helmet*, *Deirdre* and *On Baile's Strand*. Yeats was a devotee of Craig's modernist designs as he believed they matched perfectly his own concept of the stage picture as one of ritualistic pattern, which he first envisaged in the 1890s. He felt that Craig superimposed the dramatic text on the stage design as he demolished the old, Victorian concept of the theatre stage as platform for architectural monumentality and antiquarian historicism. Using Craig's modernist stage sets, Yeats's intention was to move away from the situation in which his plays were received as theatrical version of Victorian visual art works. From the 1910s onwards, he no longer desired to provide illustrations to the old legends but intended to create a scenario in which his plays could be appreciated for their own merit. His success with the modernist production of *The Hour Glass* in January 1911 proved him right in his efforts. This re-production of Yeats's early play was the *debut* of Craig's theatrical innovation of movable screens. He experimented with various stage designs to achieve the perfect balance between production and performance. The opening night was a great success for both men. Craig was celebrated as the most daring stage designer of his age, and Yeats's poetic plays received a new wave of appraisal in contemporary journals and art circles. This successful collaboration paved the way for a new phase of Yeats's dramatic career. During the 1910s and 1920s,

32. Foster, p. 440.

Yeats moved away from Celtic Pre-Raphaelitism, characteristic of his early career, towards a deeper appreciation of European Modernism, as his later experiments with German Expressionism and the Japanese Nō tradition magnificently testified.

WISHTAS OF ENGLISH STRAND

Anglisztika
English Studies

J. G. Farrell melankóliája¹

A majd negyven évvel megjelenése után a *Zavaros idők*nek (*Troubles*) ítelt posztumusz Booker-díj jelzi J. G. Farrell életművének, elsősorban az úgynevezett „birodalmi trilógiának” máig tartó népszerűségét. Mind a posztkoloniális kritika, mind az angol-ír irodalom múltját – részben a posztkoloniális diskurzuson belül – vizsgáló kritika viszonylag jelentős erővel fordult a trilógia felé, ugyanakkor azonban – noha a *Krishnapur ostroma* stabil pozíciót vívott ki magának a posztkoloniális kritikában – ezek a megközelítésmódok afféle tematikus gettóba is zárták a regényeket, kimetszve a fősodorból azok poétikai újszerűségét.² A *Zavaros idők* újabb értelmezései is jobbára a gyarmati, angol-ír tematikán belül rekednek.

Pedig a *Zavaros idők* újraolvasását másféle szempontok is megtermékenyíthetik, már csak azért is, mert noha Farrell ugyan sok szempontból nagyon is „angol” (avagy angol-ír) író volt, mégis a korszak egyik legeurópaibb angol regényírója (erre utal az erős egzisztencialista hatás a trilógia előtt írt műveiben), a *Zavaros idők* pedig úgy is értelmezhető, mint a történelem és a történelmi tapasztalat *modernista* szemléletének újraértése és kritikája. Farrell monográfusai többnyire modernista vagy késő-modernista angol előzményekre (Lowry, Conrad, Richard Hughes, Bowen) utalnak,³ de korántsem csak angolokra: Ronald Binns Farrell Nabokov-rajongásáról beszél, Spurling pedig az orosz klasszikusok, elsősorban Tolsztoj mellett Thomas Mannt emeli ki⁴ (A *Varázshegy* és a *Zavaros idők* összevetése aligha lenne tanulságok nélküli vállalkozás). Ehhez a listához bizonyosan hozzátehetjük Gon-

1. A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

2. Ezért lehetséges az, hogy az 1960-as és 70-es évek angol prózájának két világirodalmi rangú epikai vállalkozása, Paul Scott *A korona ékköve* tetralógiája és Farrell birodalmi trilógiája *regénypoétikai* szempontból láthatatlanná vált.

3. Vö. John Spurling, „As Does the Bishop,” in J. G. Farrell, *The Hill Station*, szerk. John Spurling (London: Flamingo, 1989), 155–177, pp. 157, 168; Ronald Binns, *J. G. Farrell* (London: Methuen, 1986), p. 61; Ralph J. Crane és Jennifer Livett, *Troubled Pleasures: The Fiction of J. G. Farrell* (Dublin: Four Courts Press, 1997), p. 21.

4. Spurling, pp. 167–8.

csarov *Oblomov*ját, valamint Csehov színdarabjait és elbeszéléseit (és a majdnem-kortárs Okudzsava *Sipov*ját); talán odáig is elmerészkedhetnénk, hogy Ford Madox Ford *A jó katonájának* analógiájára, amelyet a legjobb angolul írott francia regényként szokás számon tartani, a *Zavaros idők*et a legjobb angolul írott orosz regénynek nevezzük.

Az ír függetlenségi harc éveiben, 1919 és 1921 között játszódó regény egy ódon és hatalmas dél-írországi szállodában játszódik, ahol egy a világháborúból visszatért, enyhén gránátnyomásos angol katonatiszt, a helyet részben érzelmi okokból, részben tehetetlenségből elhagyni képtelen Brendan Archer perspektívájából nézhetjük végig az országban elharapódzó erőszakról jobbra az újságokból értesülő, leginkább magányos öregasszonyokból álló protestáns angol-ír közösség felbomlását, a szállodatulajdonos, Edward Spencer egyre bizarrabb viselkedését, valamint a macskák és patkányok által birtokba vett, gótikusan labirintusszerű épület lassú pusztulását. A regényről írott legizgalmasabb kritikai megjegyzések egyikében Margaret Scanlan – Elizabeth Bowen nagyszerű *Az utolsó szeptemberével* együtt – olyan szövegnek nevezi Farrell regényét, amely „a tudatosság kudarcát [*failure of awareness*]” dramatizálja.⁵ Brian Appleyard rövid, de szokás szerint lényeglátó összefoglalójában azt írja, hogy Farrell trilógiája „egy olyan kultúra elemzését nyújtja, amely reménytelenül kevésbé van tudatában saját történelmi helyének”,⁶ hozzátéve, hogy a tudatosságnak ezt a hiányát Farrell nem tragédiaként, hanem bohózatként jeleníti meg. Sok Csehov-szöveghez hasonlóan a *Zavaros idők* valóban egy olyan közösség végnapjait mutatja be, amelyből fájdalmas és nevetséges módon hiányzik mindenfajta tudatosság önmaga történelmi helyzetét és szerepét illetően, s amelynek tehetetlensége egyszerre oka és tünete ennek a tudatossághiánynak. A regényben a történelem elmulasztásának „csehovi” (nem-)tapasztalata azáltal ölt egyedülálló jelleget, hogy Farrell a megjelenített angol-ír közösség gigantikus öntudatlanságát és tehetetlenségét a modernizmus regénypoétikáján átszűrve, e poétika rejtett politikumát is feltárva dramatizálja. A csehovi helyzet ekként Henry James és a jamesiánus prózaírók finomra hangolt elbeszélés- és nézőponttechnikáján átszűrve jelenik meg (elsősorban Elizabeth Bowen és Henry Green regénynyelve ötlik fel az olvasóban), s mindezt egy mindvégig jelenlévő, ám irányultságában korántsem egyértelmű allegorikus impulzus színezi át. Ebben az értelemben a főszereplő an-

5. Margaret Scanlan, *Traces of Another Time: History and Politics in Post-war British Fiction* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), p. 41.

6. Brian Appleyard, *The Pleasures of Peace* (London: Faber, 1990), p. 290.

gol katonatiszt, Brendan Archer őrnagy saját környezetét illető öntudatlansága és vaksága példaszerűnek mondható: számtalanszor találja magát – cselekvőként is – olyan események középpontjában, amelyeket a legkevésbé sem ért (pl. 67).⁷ Az itt következő értelmezésben ezt a tudatosságihiányt állítom a középpontba, úgy olvasva a regény allegorikus impulzusának egyes vonatkozásait, hogy közben a modern(ista) történelemszemlélet egyik meghatározó elméleti összetevőjére, Walter Benjamin allegóriafelfogására támaszkodom.

Allegória és perspektíva

Amikor a *Zavaros idők*et allegorikus szöveggként minősítik – amire jó néhány példa akad –, az allegória kifejezést többnyire reflektálatlanul, a szokásosnak mondható értelemben használják, olyan elbeszélő szöveget értve rajta, amely rögzített allegorikus jelentéssel rendelkező elemekből (tárgyakból, szereplőkből) építkezik. A regénynek mintha valóban számos eleme rendelkezne allegorikus többletjelentéssel: a feketébe öltözött guberáló nők (255); a rothadó juhkoponya, amelyet az Őrnagy a fiókjában talál (39), és amelynek jelenléte mindvégig megmagyarázatlanul marad; a szobrok (Vénusz és Victoria királynő alakmásai), amelyek időről időre megjelennek a történet során; Evans, a halottsápadt házitanító; a számtalan állat, köztük a mindenütt jelenlévő macskák, a varangyos béka (285) és a döglött egér (260 – mindketten Edward groteszk tudományos kísérleteinek áldozata) vagy az egyik angol katona által értelmetlenül megölt páva (319–20).

Amikor azonban kísérletet teszünk az allegorikus jelentések rögzítésére, nehézségekbe ütközünk. A leggyakrabban említett példa a zöldszemű és narancsszínű macska (illetve macskák), amelyet (amelyeket) a színekből kiindulva többen is az „írség” megtestesüléseként értelmeznek.⁸ Ha azonban közelebbről is megnézzük a vonatkozó jeleket, kiviláglik, hogy a regényszöveg ellenáll az efféle egyértelműsítő értelmezéseknek. Az ír színekben pompázó macska legemlékeze-

7. J. G. Farrell, *Troubles* (Harmondsworth: Penguin, 1989). A zárójeles hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak. A regény magyar címét Mesterházy Mónika megjelenés előtt álló fordítása alapján használom; a regényből vett fordítások ugyanakkor – mivel az új fordítás egésze még nem hozzáférhető – a sajátjaim.

8. Mint például D. J. Taylor kissé naivul allegorikus olvasatában: D. J. Taylor, *After the War: The Novel and England since 1945* (London: Flamingo, 1994), pp. 53–4. Értelmezését még a regény legjobb olvasói is hajlamosak megismételni, vö. John McLeod, *J. G. Farrell* (Tavistock: Northcote House, 2007), p. 43.

tesebb fellépése alighanem az, amelynek során az általában Mrs. Rappaport ölében szundikáló jószág váratlanul ráveti magát a hotelben élő idős hölgyek egyikének kalapját díszítő, csábítóan kerekded, kitömött fácánra. Mielőtt megállapítanánk, hogy a macska támadása az írek felelő fenyegető erőszakot testesíti meg, érdemes végiggondolni először is a jelenet érzelmi beállítottságát (heideggeri szóval *Stimmungjät*), amelyet a Sarah Devlin és Edward kettősét árgus szemmel figyelő Őrnagy lappangó féltékenysége határoz meg: az Edward arcát fürkésző Őrnagy „hideg tekintete” egyértelműen megelőlegezi a macska „keserű zöld szemét”, amelyet az állat „le sem bírt venni a dundi fácánról” (214). A macska támadásában, amelyet annak sajátos célpontja kissé bizarr hangulatúvá tesz, van valami homályos szexuális töltet, különösen az Őrnagy lappangó félelmeinek és bénító gátlásosságának fényében. Azáltal, hogy ráveti magát vágyának tárgyára, a macska bizonyos értelemben azt teszi meg, amire az Őrnagy képtelen rászánni magát. Az állat színei által sugallt „politikai allegória” ettől függetlenül is ironikus színben tűnik fel a támadást követő események fényében, a jelenet ugyanis a „benszüllött” ír házitanító, Evans sokkolóan erőszakos „megtorlásával” folytatódik: Evans hirtelen „előreszökken” (akárcsak korábban a macska), és előbb lesújt a macskára, majd „rettenetes erővel”, „diadalittas szenvedélyességgel” (215) a falhoz csapja azt. Mivel a tanító belső világa mindvégig rejtve marad, az Őrnagynak és az olvasónak sejtése sem lehet a kegyetlen reakció valódi indítékait illetően.

A másik olyan jelenetben, amelyben a macska – pontosabban annak utódja – megjelenik, az Őrnagy arra próbálja rábeszélni Mrs. Rappaportot, hogy hagyja el a Majestic Hotelt, és térjen vissza Angliába. Az idős hölgy, akinek vakságától függetlenül is csak nagyon homályos képzei vannak a külvilágról, azt hiszi, ifjúkorának színhelyére, Kalkuttába akarják visszaküldeni, és hevesen tiltakozik, miközben a macska szúrós tekintettel méregeti az Őrnagyot, úgy gubbasztva Mrs. Rappaport térdén, mint „egy bundás bulldog” (367). Bundás vagy sem, a bulldog aligha nevezhető ír szimbólumnak; ha ragaszkodunk ahhoz, hogy allegorikus értelmet tulajdonítsunk neki, inkább azt mondhatnánk, hogy a macska az angol Mrs. Rappaport értetlenségét és makacs harciasságát jeleníti meg. Amikor a macska – megsejtven, hogy gazdáját már nem fenyegeti veszély – végre megnyugszik, fejét az idős hölgy másik állandó öltözékkiegészítőjéhez, a derekára csatolt „kemény bőr pisztolytáskához” dörgöli. Ahelyett tehát, hogy az elnyomott őslakosság túlságosan is nyilvánvaló allegorikus jelölőjeként szolgálna, a macska sokkal inkább a szálloda angol-ír közösségén belüli elfojtott

készítetéseket jeleníti meg; a második esetben például a lázadó bennszülöttek ellen bármikor harcba indulni kész mátriárka merev, gondolkodásra képtelen, s ebben az értelemben állatiasnak is nevezhető beállítódását.

Amennyiben a *Zavaros idők* valóban allegorikus szöveg, akkor ezt semmiképpen sem úgy kell érteni, hogy a regényvilág egyes elemeit valamely elvont fogalommal való egyértelmű megfeleltethetőség alapján értelmezzük (a trikolor macska jelentése „írség”). Noha az allegorikus impulzus mindvégig jelen van a szövegben, működése sokkal kiszámíthatatlanabb, s inkább a modernista próza talán legismertebb allegorikus szövegét, Kafka *A Kastélyát* idézi fel: az épület belső tere – s itt Kafka mellett Mervyn Peake Gormenghastja is eszünkbe juthat – felmérhetetlenül, bejárhatatlanul hatalmas, ellenállva a totalizáló perspektívának. A szállodába érkezve az Őrnagy megszólaltatja a recepció s pulton található csengőt:

A csengő hangja visszhangot verve távolodott a poros kőpadlón, behatolva a félhomályos, szőnyeggel borított folyosókba, majd nyitott kétszárnyú ajtókon át társalgók, bárhelyiségek és dohányzószobák sokaságába, ezután felfelé indult, követve a széles lépcső kanyargását ..., elért a szobalányok szállására, hogy végül újra megszólaljon az Őrnagy feje fölötti kupolában (amely annyira magasan volt, hogy az Őrnagy alig tudta szemével követni a kupola aranydíszítésének finom pókhálóját); a kupolatetőről az emeleteket összekötő sok lépcsőkanyarulat közepén mérhetetlenül hosszú láncra függesztve kiégett elektromos körtékkel felszerelt, hatalmas üvegcsillár lógott. Az egyik üvegftyegő egy pillanatra halk csilingeléssel megszólalt – pár hüvelyknyire az Őrnagy fejétől. Aztán megint minden elcsendesedett, leszámítva a recepció s pult fölött a falra szerelt, rosszul beállított ódon ingaóra tikktakkolását. (16)

A hosszú nyitómondat, amelynek kanyargó bonyolultsága a csengőhang elképzelt útját szimulálja, hangsúlyozottan önmagába zárt térként jeleníti meg a Majestic szállót, ahol minden végtelenül ismétlődik és megsokszorozódik; a Piranesi fantasztikus börtön-metszeteiét idéző hatás a felmérhetetlenül hatalmas tér képzetét kelti, ahogy az egyes építészeti mozzanatok jelölő állandó többes szám, a „mérhetetlenül hosszú” lánc, vagy a kupolatető is, amely annyira magasan van, hogy a részletei odalentől alig kivehetőek. A beláthatatlan tér azonban –

paradox módon – egyszersmind radikálisan korlátozott is: mintha épp a korlátozottság gerjesztené a végtelenül sokszorozódó ismétléseket, mint térbeli-architekturális visszhangokat. Mindez eszünkbe juttathatja Walter Benjamin elmélkedéseit a romantikus reflexió „végtelen regresszusáról”, amely „egyszerre szélesítette az élet terét egyre növekvő körökben és zárta azt egyre szűkebb keretek közé”.⁹ Nem meglepő, hogy az idézett passzusban az egyetlen mozgás a felfelé kanyargó (az angol szövegben háromszor ismétlődik a „spiral” szó) csengőszóé, amely mintha minél távolabb jutna eredetétől, annál jobban beszorulna a tér belső járataiba, s amelynek útja egyszerre követi és letapogatja a bensőség egyre mélyülő szintjeinek „schlechte Unendlichkeit”-jét.

A fent idézett bekezdést afféle „trailerként” is olvashatjuk: előrevetíti az Őrnagy véget nem érő, a szálloda belső tereiben tett felfedezőútjait, amelyeknek krónikája maga a regény. A tér belső végtelenségében sokszorosán visszaverődő csengőszó útja, amely az üvegfinityű halk csilingeléseként jut vissza az Őrnagyhoz – anélkül, hogy közben más szubjektumok hangját, válaszát, reakcióját magába olvasztotta volna – azt is jelzi, hogy a Majestic nem egyszerűen az angol-ír közösség térbeli szimbóluma (a szálloda lakói képtelenek kapcsolatot teremteni a külvilággal, s ekként megtudni valamit önmaguk szerepéről), hanem az Őrnagy zaklatott elméjének kivetülése is. Ezt az értelmezést támasztja alá a következő jelenet is, amelyben az Őrnagy immár erőteljesebb módon adja tudtul érkezését: „jó erősen rávág” a mellette álló gongra, „mennydörgésszerű zengést” gerjesztve (16): az Őrnagy érzi, ahogy „a zengés egyre növekedett az épületben, mint valami roppant méretűre dagadó gyümölcs, amely azzal fenyeget, hogy kitüremkedik az összes ablakon. Az Őrnagy megborzongott, és eszébe jutottak a tűzérési zárlótűz első pillanatai, mielőtt elkezdődött volna »a muri«” (17). Az Őrnagy testének (test-tudatának) és a szálloda belső terének összekapcsolása, amely az első a sok váratlanul felbukkanó háborús emlékkép között, a Majestic visszhangzó belső terét az Őrnagy traumatizált pszichéjének objektív korrelatívjává változtatja. Az Őrnagy Sarah Devlin iránt táplált érzelmei mellett főként ezzel magyarázható az a különös tény, hogy az Őrnagy menyasszonyának (a tulajdonos, Spencer leukémiás lányának) halála után sem képes elszakadni a hoteltől. Így aztán akármit „jelentsen” is allegorikusan a Majestic tere, ez a jelentés mindig a fenti korreláción átszűrve bontakozik ki. Farrellnél az allegória,

9. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ford. Howard Eiland és Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), p. 348.

mint a Flaubert-féle „butaság” (*bétise*), „egyszerre érzékelésmód és a dolgok sajátossága”.¹⁰ Az omladozó épület és az őrnagy pszichéje közötti affinitás arra utal, hogy az allegorikusság forrása nem egyszerűen az épületben keresendő, hanem legalább annyira abban, ahogyan az megjelenik, átszűrődik az Őrnagy korántsem hétköznapi elméjén: Archer egy alkalommal felidézi egy skót orvos szavait, aki arra intette, hogy a háború túlélőjeként ezután az elesettek helyett is neki kell élnie. Az orvos „megpróbálta visszacsábítani őt a bosszúság és a közöny hideg és huzatos régióiból, ahol az Őrnagy elméje szívesen kalandozott. De persze mindezt könnyebb volt mondani, mint megtenni, különösen a Majesticben” (286). Az Őrnagy élete bizonyos tekintetben olyan, mint egy másvilági, halál utáni élet, és ha a Majesticet, valamint annak emberi és állati lakóit valóban az ő tekintetén keresztül átszűrve látjuk, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy a *Zavaros idők* a Walter Benjamin által elméleti módon megkonstruált melankolikus allegóriaként is olvasható.

A *Zavaros idők*ben az allegorikusság elválaszthatatlan a perspektivikusságtól, Farrell világában ugyanis, mint Benjaminéban, a tárgyakból „elillant minden immanens jelentés; a tárgyak pusztja fakticitásként hevernek, kiszolgáltatva az allegorikus szemlélő manipulatív tevékenységének”.¹¹ Farrell regénye egyedülálló módon képes egymásra vetíteni a személyes, a közösségi és a történelmi perspektívákat, elválaszthatatlannak mutatva a perspektíva politikáját a Majestic és általában Írország ábrázolásának poétikájától. A történelem modernista perspektivikusságának újragondolása révén a *Zavaros idők* egyetlen pillanatra sem engedi, hogy elfelejtsük: a (történelmi) tapasztalat kizárólag egy (vagy egyszerre többféle) perspektívából hozzáférhető (a regényben a történelem – Margaret Scanlan szavaival – „fénytörések és közvetítettségek eredményeképpen jut el az olvasóhoz”¹²). Bizonyos tekintetben a „történelmi tapasztalat” mint olyan pusztja lehetősége is megkérdőjeleződik, hiszen az mintegy elillan a szereplők bizonytalanul regisztrálódó közvetlen (érzéki) benyomásai és az újságkivágások között, mely utóbbiak viszont már értelmezések és politikai szándékok eredményeképpen létrejött szövegek. Mindez világosan kitűnik abból, ahogyan a zavargások Írországa következetesen félreolvasva, egy elkerülhetetlenül átpolitikálódott perspektíva (Írország mint eg-

10. Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (London: Paul Elek, 1974), p. 178.

11. Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (London: Verso, 2009 [1981]), p. 6.

12. Scanlan, p. 51.

zotikus gyarmat, Írország mint háborús tér) kettős szűrőjén áttörve jelenik meg, és ezt a két, nyíltan átpolitizált nézőpontot tovább színezi az Őrnagy – privát és nem annyira privát – nézőpontja. Az Őrnagy kulcsszerepet játszik abban, ahogyan ez a két félreolvasás hozzáférhetővé válik számunkra, hiszen ő maga is megtestesíti mindkettőt, miközben – részben öntudatlanul – olyan fénytörésbe helyezi őket, amely megkérdőjelezi érvényességüket, különösen a háborús perspektíváét.

Mivel Írország (és a Majestic) mindvégig a harctéri sokk utóhatásaitól szenvedő Őrnagy pszichéjének objektív korrelatívjaként jelenik meg, az írországi zavargások és a világháború közötti megfelelések korántsem szisztematikusak: a háború „a hideg és állandó meglepetés” módusában (42), a legváratlanabb pillanatokban villan fel. Az Őrnagy, aki módszeresen kerüli mind Edward háborús emlékművét az étkezőben (41), mind az Edward által levezényelt ünnepélyes szertartásokat, kísértetszerű figura, aki már azáltal is a háború mementója, hogy az elbeszélő soha nem névvel, jelöli, hanem mindvégig csak Őrnagyként utal rá. Ő a közvetlen folytonosságot testesíti meg (zavart elméjében még nem fejeződött be a háború), ellentétben a hősi halált halt katonának emlékkönyvbe írt, megnyugtatóan múltbéli neveivel. Az élők pedig a háborúból visszatérő katonával szemben inkább az emlékműveket részesítik előnyben.¹³ Ebben a tekintetben az Őrnagy nem egyszerűen olyan szereplő, akinek a történelemhez való „hozzáférése” számos tényező akadályozza, hanem olyasvalaki, aki a környezete számára ennek ellenére a „történelem” allegorikus megtestesítőjévé válik, s aki a háborús perspektívát a szó szoros értelmében is elhozza Írországba, a harctéri látcső alakjában, amelyet egy „vértolulásos porosz tiszt széles, kilyuggatott mellkasáról” (172) csatolt le. Amikor Spencer gabonaföldjeinek illegális éjszakai aratása idején az Őrnagy a látcsövén keresztül fürkészi a tájat, öntudatlanul is háborús zónává alakítja azt: háború az, amit a harctéri látcsőn keresztül néz.

A *Zavaros idők* egyébként is szinte rögeszmésen foglalkozik a perspektívával, az észlelés és tudás szükségszerűen anamorfotikus és kondicionált természetével, sokféleképpen utalva a nézőpont korlátozottságára. A harctéri sokk utóhatásaitól szenvedő és kissé zavart Őrnagy a Henry James-i „reflektor” iskolapéldája, akinek „inadekvát” nézőpontja néhány rövid epizód kivételével az olvasó számára a regényvilág egészét átszínezi, s akinek szükségképpen torz perspektívá-

13. Talán nem véletlen, hogy Sarah szívét végül is a hevesen ír-ellenes Bolton kapitány nyeri el, aki az Őrnagy szerint erősen emlékeztet a háborús emlékműveken látható ismeretlen katona szimulákrum-ábrázolásaira (157).

ja ugyanakkor – s ez Jamesnél többnyire hiányzik – olyan politikumot is megjelenít, amelynek ő maga nincs is tudatában. A regénynek szinte nincs olyan epizódja, amely ne utalna valamiképpen a nézőpont (torzító, átlényegítő) jelenlétére, az Őrnagy pedig a „nézőpont” két lábon járó allegóriájaként is felfogható.

Farrell regényének melankolikussága ekként emlékeztet a reneszánsz melankóliára, amely abban a felismerésben gyökerezik, hogy a transzcendens perspektíva biztonsága nélkül immár az egyén esetleges és esendő perspektívájának kell viselnie a jelentésadás roppant terhét, tudván, hogy az általa adott jelentések önkényesek és ideiglenesek.¹⁴ Ez a felismerés bénult cselekvésképtelenséghez vezet, s ekként az, amit a melankolikus elme a tárgyak jelentésekkel szembeni ellenállásaként érzékel, egyúttal az acediának vagy *accidie*-nek nevezett melankolikus állapot korrelatívja is. Elég, ha csak az Őrnagy Sarah iránti tehetetlen szerelmére gondolunk, hogy belássuk: „az akarat engedetlenségétől szenved [*perversion of the will*] – akarja a tárgyat, ám annál kevésbé az ahhoz vezető utat, s ekként az akarat egyszerre vágyik és állít akadályokat a vágy tárgyához vezető úton”.¹⁵ Az Őrnagy legtöbb energiát felemésztő tevékenysége az élénk álmodozás, miközben meztelenül hever az ágyneműs szoba trópusi hőségében (236), mintha fizikai passzivitásának mértéke mentális tevékenységének intenzitásával arányosan növekedne.

Amikor nem a szálloda folyosóit rója, az Őrnagy, aki a Benjamin által „a szív restségének”¹⁶ nevezett betegségtől szenved, általában valamelyik „karosszékre süppedve ül” (197, 219), „melankolikus érdeklődéssel” (149) szemlélődve, vagy „a szomorúságtól elgyötörve” (197). A passzivitásra kárhoztatott Őrnagyot, aki mások életét figyel, teljes mértékben a tekintete határozza meg, a tekintet legkülönbözőbb módjai a katonai látcső használatától a kukkolásig.

Ha az Őrnagy a rest, szemlélődő melankolikus, Edward a mániákus típus képviselője, aki hatalmas lelkesedéssel vág bele befejezetlenül maradó tervezetekbe (mint Dürer metszetének allegorikus figurája); a befejezetlenség egyébként is a szöveg gyakori motívuma, amely az elharapott mondatok szintjén (mint aposiopesis) ugyanúgy megjelenik

14. Földényi F. László, *Melankólia* (Budapest: Magvető, 1984), pp. 126, 145–52.

15. Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, ford. Ronald L. Martinez (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 6.

16. Walter Benjamin, *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László, in *Angelus Novus* (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 191–482, p. 353.

(167, 181, 187, 189, 199, 200, 207, 230, 311, 312 stb.), mint a befejezetlen cselekvések sokaságában.

Az Őrnagy legjellemzőbb beállítódása valami zavart lenyűgözöttségféle: bámulattal adózik mindennek, ami életerőt és szenvedélyt igényel, függetlenül a mögötte rejlő szándékoktól és a végeredménytől: az ő perspektívájából *minden* cselekvés bámulatra méltó, Edward különbségei éppúgy, mint amikor Bolton kapitány megeszik egy rózsát (190). Ezt látjuk abban a jelenetben is, amikor Edward kamasz ikerlányai táncolnak, az Őrnagy pedig „kedvtelve gyönyörködik a kellemes látványban” (174). De mintha még az igazi kukkolás is meghaladná az erejét: ehhez az öreg Mr. Norton kell, aki ebben a jelenetben az Őrnagy doppelgängereként funkcionál, s akit az őrnagy „valóban elképesztőnek” talál (175): „az ember szinte már csodálta a kitartásért, amellyel fiatalságának törmelékeihez ragaszkodott” (175).

A regényben tehát ennek a szereplőnek a feladata, hogy jelentéseteli mintázatokba rendezze a valóság részleteit. A regényvilág egységéért az Őrnagy búskomor, üres és kiüresítő tekintete a felelős, amely a világ tárgyainak jelentéssel való ellátása és átszellemítése helyett mintha kiszívná a dolgokból a jelentés lehetőségét.¹⁷ Az Őrnagy sokban emlékeztet Benjamin Grüber-figurájára, akinek tekintete rendületlenül a dolgok rendetlen, halott halmát fürkészi. Harctéri sokkjának következtében csak egy olyan emlékezet égisze alatt képes látni a világot, amely nagyrészt hozzáférhetetlen számára.

Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat, ha eltünteti belőle az életet, ha holtan marad vissza a tárgy, de ugyanakkor biztosítva van számára az örökkévalóság, akkor kényre-kedvre ki van szolgáltatva az allegória alkotójának. Más szóval: mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg.¹⁸

Farrell regényében – akárcsak Benjamin modern allegóriájában – nem a hétköznapi létezés és valamely lényegi szféra között megnyíló szakadékon van a hangsúly, hanem „a tárgyai végtelenségében széttöredező énen”.¹⁹ Az Őrnagy paradox, öneltorló középpontiséga e tekintetben is emblematikus. Ahogy Ross Chambers írja a kora-modern melankóli-

17. Benjamin, *A német*, p. 334.

18. Benjamin, *A német*, p. 387; vö. *Arcades*, pp. 368–9.

19. Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2001), p. 170.

ával kapcsolatban, „a modernizmus igazsága a melankolikus ember önazonossága lett”.²⁰ Noha Farrell regényében „mindenkit megérint” a melankolikusság (197), épp elmosódottsága, a jelentésadásra való képtelensége az, ami a világ adekvát és példaszerű szemlélőjévé teszi az Őrnagyot: az egyetlen lehetséges világszerűség a harctéri sokk következtében fellépő belső széttöredezettség objektív korrelatívja. Eszünkbe juthat Freud híres töprengése („csupán azt kérdezzük, miért kell az embernek először megbetegednie ahhoz, hogy ilyen igazság birtokába jusson”²¹), és felmerül a gondolat, hogy az Őrnagy freudi értelemben véve is (mint a sikertelen, befejezhetetlen gyász szubjektuma) melankolikus. A harctéri sokk többek közt a gyászra való képtelenség állapota is: „Emlékezetének bénult ujjaiával az Őrnagy ismét megpróbált behatolni a múltba, abban reménykedve, hogy belekapaszkodhat valami melegségbe vagy érzelembe, netalán egy halott barát nevébe, ami a gyász kezdetét, a gyász végének kezdetét jelenthetné” (42). Az a teher, amelynek mibenlétét a skót orvos fogalmazza meg, amikor arra inti az Őrnagyot, hogy „nemcsak a saját életét kell élnie, de a többiekét is” (286), elviselhetetlenül nehéznek bizonyul ennek a groteszk és feladatára teljesen alkalmatlan Krisztus-figurának a számára.

Az Őrnagy talán legérzelmesebb pillanata az, amelyben önmaga metafizikai otthontalanságáról panaszkodik: „Hova mehetne immár a széles világ sajgó ürességében? Miért döntene egyik vagy másik hely mellett?” (225). Amikor nem karosszékbe süppedve szemlélődik, az Őrnagy „céltalanul bolyong” (183), akárcsak Andreas Tscherning, akinek szavait Benjamin idézi: „Nyugalmat nem lelek, vívnom kell önmagamban. Állok, fekszem, ülök, s ezt is mind gondolatban.”²² Valódi kötődés híján az Őrnagy „a szobáról szobára való vándorlás nomád életmódját” (261) követi, ezáltal ismét olyan készítésnek engedve, amely nem független a harctéri sokktól: fájdalmas emlékeitől űzve-hajtva

úgy érezte, muszáj szobáról szobára, folyosóról folyosóra, emeletről emeletre vándorolnia. Csak most jutott eszébe, hogy ez a készítés talán abban az irracionális félelemben gyökerezett, hogy épp oda csapódik be egy aknavető-gránát, ahol az imént még ő állt; láthatatlan robbanások sorjázta a nyomában, a tár-

20. Ross Chambers, *The Writing of Melancholy: Modes of Opposition in Early French Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 208.

21. Sigmund Freud, „Gyász és melankólia,” ford. Berényi Gábor, in *Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások* (Budapest: Filum, 1997), 129–143, p. 134.

22. Benjamin, *A német*, p. 333.

salgóból a biliárdszobába, és tovább, vég nélkül lehetővé téve számára, hogy egy tizedmásodpercen múljon az élete (266).

A Majestic hotel nem-hierarchikus tere az Őrnagy belső világának és nomád életmódjának is objektív korrelatívja: a szálloda entrópiikus terében mindenki másik szobába költözik, ha valami nem működik (196). Mint a nomádságot mindenhová magával hurcoló figura, az Őrnagy fokozatosan átalakul a hely szellemévé (nemcsak kísértetévé), *genius locivá*: a szálloda egyre inkább hozzá tartozik, nem pedig a Spencer családhoz (271, 274).

A részletek esztétikája, a részletek politikája

A regény egyik legfelejthetlenebb jelenetében az Írországba nemrégiben visszatért Őrnagy ráakad néhai menyasszonyának hozzá írott levelére, amelyet Angela nem sokkal halála előtt írt. A levél, amelyből nem tudunk meg semmi újat, a szokásos aprólékos és prózai megfigyelésekkel van tele: csupa semmitmondó részlettel. Az Őrnagy egyszerűen képtelen elolvasni a levelet, mert „elviselhetetlen a sok részlet” (142, 143). Feltehetően nem az alig ismert Angela halála feletti gyásza miatt gondolja így, vagyis a részletek nem azért elviselhetetlenek, mert kettejük intimitására emlékeztetnék, hanem mert végtelen felsorolásuk nem áll össze egésszé, mert a részletek sokasága éppenséggel az egészhez való eljutás útjában áll.

A teljes képet megakadályozó részletek motívuma a regény több szintjén visszatér, és a „minden részletében tökéletes” (210) aranyfácán nyilvánvalóan nem a Majestic szálló vagy akár a regényszöveg afféle önreflexív metaforájaként szolgál. A Majestic végtelen tereinek ellenőrzése és felmérése lehetetlen vállalkozás: a tér nem engedi át magát a totalizáló perspektívának, és olyan részletekké hasad szét, amelyek a panoramikus nézőpont lehetetlensége miatt nem állnak össze egésszé. A szálloda mind belső „politikai” tagozódását, mind olvashatóságát, feltérképezhetőségét tekintve olyan elkülönült, önállóan működő zónák halmaza, mint például a házitanító lakrésze: „elfeledve élte a saját életét a háznak ebben a távoli sarkában” (254). Spencert, a tulajdonost, aki pedig mindent elkövet, hogy távol tartsa birtokáról a Sinn Feint, mintha nem zavarná ez az anarchikus tértagozódás: hagyja, hogy minden zóna élje a maga életét.

A részletek középpontba állítása, az „allegorikus szétdarabolás”²³ gyakran az Őrnagy fragmentált perspektívájának megfelelője, mint például abban a jelenetben, amelyben szembesül a szexuális szenvedély és az erőszak világával, amelyből a jelek szerint örökre kizárattott (341–3). A részlet esztétikájáról írott könyvében Naomi Schor említi „a klasszikus felfogást, amely egyenlőségjelet tesz az Eszmény és a részletek hiánya közé”.²⁴ Mindez nem választható el Farrell regényének melankolikus, benjamini allegorikusságától: a regényben a részletek útját állják mind az értelmes, szándékolt cselekvésnek, mind az értelemadásnak, szétroncsolva az elbeszélte történések folyamatos ívét: minél több részletet halmoz fel egy-egy epizód, annál jobban sérül a narratív folyamatosság. Schor, aki szerint „az allegória a részletek par excellence modern művészete”,²⁵ az allegorikus részletet „testetlennek és destabilizáltnak” nevezi, olyan aránytalanul felnagyított részletnek, amely – a transzcendencia pecsétjét magán viselve – épp a transzcendentális jelöltek modern kori eltűnéséről tanúskodik”.²⁶

„A részleteknek szentelt tüzetes figyelem – írja John Spurling –, amely a józan tényyszerűségnél kezdődik, de később tisztán szürrealisztikus jeleneteket eredményezhet, Farrell három történelmi regényében művészi szintre emelkedik.”²⁷ Farrell részleteknek szentelt figyelmét a melankolikus allegória kontextusában is értelmezhetjük. „Az, amire az allegorikus figyelem rászzegeződik, kiszakad az élet megszokott kontextusaiból” – írja Benjamin, hozzátéve, hogy „az allegória mind a létezést, mind a művészetet a töredezettség és a romok jegyében szemléli”.²⁸ A *Zavaros idők* benjamini értelemben allegorikus részletei az esetek többségében komikus hatás felkeltésére szolgálnak, legtöbbször azonban groteszk vagy éppen rémséges elemekkel keveredve. Álljon itt egyetlen példa, amely tematikus szinten is felidézi a melankolikus allegóriát: az a jelenet, amelyben az Őrnagy meg akarja adni a végtisztességet a Spencer által lepuffantott ír ellenállónak, akinek a holttestét Spencer egyszerűen ledobta a földre az egyik melléképületben. Miközben túl sokáig és túl aprólékosan nézi a tetemet, az Őrnagy észreveszi a holttest félig nyitott száját, amit megpróbál becsukni, de az állkapocs újra kinyílik. „Újra és újra megpróbálta, és min-

23. Benjamin, *Arcades*, p. 365.

24. Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London: Routledge, 1989), p. 3.

25. Schor, p. 60.

26. Schor, p. 61.

27. Spurling, p. 159.

28. Benjamin, *Arcades*, p. 330.

dig ugyanaz történt. Az volt a gond, hogy a fej nem a megfelelő szögben állt. Az Őrnagy az ezüstnemű alatti polcon észrevette a Wisden-féle Almanach 1911-es kiadását, amelyet pontosan kellő vastagságúnak ítélt. Lefújta róla a port, majd a fiú feje alá csúsztatta a könyvet. Ezúttal nem nyílt ki újra a szája.” (382). Miközben az őrnagy a halottvirrasztás rítusai révén próbálja visszailleszteni a testet a szimbolikus rendbe, a test pusztá anyagisága akadállyá válik, s ez mintegy megfertőzi a jelenet egészét. A könyvtárgy redundáns részletei elterelik a figyelmet a gyászritusról: a könyv éppenséggel a Wisden-Almanach, krikett-évkönyv, amely épp oda nem illő birodalmi asszociációinak köszönhetően jut többletjelentéshez, s amely éppen olyan „halott”, vagyis elavult, mint a holttest, amelynek fejét támasztékként tartja. A holttestnek, ennek a barokk melankólia-emblémának a központi helyzete kisugárzik a környező tárgyakra, így a könyvre is, amelyet az Őrnagy nem a tartalmáért, hanem fizikai tulajdonságai miatt vesz igénybe. A holttest fertőző anyagisága azonban ennél is tovább terjed, s az embereket is deanimálja. A szokatlanul energiaigényes megpróbáltatásokat követően az Őrnagy egy karosszékbe roskad, és percekig mozdulatlanul ül (382). De nemcsak az Őrnagyra van hatással a tetem közelsége: amikor Edward Spencer belép a helyiségbe, „félrebillent feje és nyitott szája furcsamód a holttest pár perccel korábbi pozíciójára emlékeztetett” (382). A ragályos hullamerevség időszaka után az Őrnagy elképze-
li, hogy Edward miképpen szabadulhatott meg a hullától, elképze-
li, ahogy maga után vonszolta, és minél több részletet idéz fel, a jelenet annál kegyetlenebbé és lehetetlenebbé válik a képzeletében (384). Ezután visszaemlékszik arra a pillanatra, amikor megbizonyosodott róla, hogy az ír fiú valóban halott, felidézve a golyó ütötte kerek lyukat, amelyre csak hosszas keresés után bukkant rá (385).

A holttest fizikai részleteire szinte rögeszmésen vissza-visszatérő szövegrész azzal a látogatással végződik, amelyet az Őrnagy a helybéli katolikus papnál tesz. Az Őrnagy szemével követi a pap tekintetét, amely végül a falon függő keresztben állapodik meg, majd a szöveg rögtön ezután visszatér a holttest emblémájához, amelyet részletekre bont – közülük némelyik, mint például a félig kinyílt száj, az ír hazafi tetemét idézik: „A sárgás színű meztelen test, az erőlködéstől megfeszülő bordák, a kifordult szem és a félig nyitott száj, a bágyadtan leomló lepellel letakart két kar, a hosszú, lelógó ujjak, a keresztbe tett két lábfej – így spórolni lehetett a körmökkel – a test oldalából előtörő meggy-színű folt ...” (387). A részletek katalógusa nem vezet megnyugtató zárathoz vagy összképhez, ugyanakkor azonban a szentségtörő meg-

jegyzések ellenére épp a halott ír fiút az Őrnagy melankolikus tekintete révén Krisztus testével kapcsolatba hozó szövegrész utal a melankolikus allegória kulcsára: a szellem erőtlenségére, hogy átszellemítse az anyagot, „az anyagiság és a szellem között tátongó szakadékra”.²⁹ A regény allegorikus látásmódjának – különösen a katolikus bennszülött kultúra konkrét történelmi kontextusában – előbb-utóbb szembesülnie kell a holttest keresztény képével, amely a tetemre az anyagiság meghaladásának és átlényegülésének szimbólumaként tekint. A *Zaváros idők*ben nem Krisztus testének látványa, illetve képe váltja meg – afféle anti-allegóriaként – az ír fiú tetemének korábbi látványát, amely a tetem környezetét pusztá anyagisággá változtatta át átszellemítetlen és anti-epifánikus részletei révén. Másfelől viszont – és ebben áll ennek a szövegrésznek és a regény egészének legironikusabb vonatkozása – az Őrnagy, aki nyíltan elfordítja tekintetét a megváltás képétől és reménységétől, maga is Krisztus-figurává válik, szent bolonddá, az allegorikus világ kiüresedett, melankolikus átlényegítőjévé. A melankólia – írja Benjamin – „a teremtményi szférának a mélységeiből”³⁰ emelkedik fel: a dolgok mélyén rejlő morbiditás épp azért tárulhat fel, mert a melankolikus szubjektum maga is anyagiságként, teremtményként-tárgyként tekint önmagára.

Farrell regényében, akárcsak a Benjamin által teoretikusan megkonstruált barokk allegóriában, a tárgyak győzedelmeskednek a teremtményi létébe börtönzött ember fölött, épp úgy, ahogyan a szállodaépület „érvényesíti akaratát az ott maradt vendégek ellenében”.³¹ Az emberek, ahogy a megfáradt öreg Ryan doktor fáradhatatlanul ismételteti, „illékony” [*insubstantial*] lények (pl. 140, 141, 407), miközben a fizikai világ mindvégig hangsúlyosan jelen van a maga legyőzhetetlen materialitásában, amelynek révén a tárgyak fizikai valósága a legváltozatosabb, a tragikustól a groteszken át a bohózatig terjedő módokon ássa alá vagy lehetetleníti el mindegyre a magasröptű eszméket: az eszmék és az azokat egy-egy pillanatra megtestesíteni tűnő tárgyak elszakadnak egymástól, illékony és diszfunkcionális dialektikus mozgást hozva létre.

Miközben a klasszikus modernista irodalom – legalábbis Julia Kristeva és Max Pensky szerint – úgy képes a melankólia szublimálására, hogy a jelentés(képzés) áttevődik a burjánzó jelek sokaságába

29. Eagleton, p. 4.

30. Benjamin, *A német*, p. 342.

31. Neil McEwan, *Perspective in British Historical Fiction Today* (Basinstoke: Macmillan, 1987), p. 133.

és formájába, létrehozva az allegória „melankolikus jouissance-át”,³² Farrellnél nincs hasonló áttétel. Ezen a ponton válik láthatóvá az allegória poétikájában rejlő politikum; a modernista szublimáció lehetetlensége ugyanis az allegória és a történelem közötti kapcsolatnak köszönhető. „Maga a melankólia azonban – írta Adorno – nem más, mint a történelmi szellem a maga természetes mélységében.”³³ A szublimáció elmaradása, a transzcendencia hiánya azt jelenti, hogy a jelentés immanens, kizárólag az események egymásutánjából épül fel, külső biztosíték vagy az elemelkedés lehetősége nélkül. Csak a történelem van. „A kővé dermedt nyugtalanság képe, amelyet az allegória idéz meg, végső soron történelmi kép” – írja Benjamin.³⁴ Illetve – tehetnénk hozzá – a történelem képe. A *Zavaros idők*ben azonban az események egymásutánjaként elgondolt történelem képtelen jelentéssel ellátni az egyes részleteket. A regény során időről időre megjelenő újságkivágások nyilvánvalóan nem képesek olyasfajta keretet alkotni, amelyben az események elnyerhetnék jelentésüket. „Ugyan mit tudhatunk meg a káosz részleteiből?” – tűnődik az Őrnagy (154). Másfelől viszont a regény cselekménye önmagukba zárt epizódokká forgácsolódik, ahogy ezt a „néhány nappal később”, „nem sokkal ezután”, „egy reggel” és tucatnyi hasonló időhatározó sokasága jelzi. Amiképp ezek az időhatározók nem hoznak létre valódi kapcsolatokat a pusztá egymásutániságon túl, az események sem illeszkednek az egész könyvön átívelő cselekménybe: egymást követő szegmensek „fél- és álcselekvések rommezején”,³⁵ ahol nem létesül belső kapcsolat az allegorikus darabkák között, amelyeknek egymásmelletisége az elbeszélő szövegben időbeli egymásutániságként jelenik meg.

Ronald Binnsnek igaza van, amikor azt írja, hogy Farrell regényében a történelem „homályosan megértett erőként jelenik meg, amely lomhán cammogva közeledik a Majestic értetlen és közömbös lakói felé, és csak a legvégén emészt fel a világukat, kisemmizve és elúzva mindannyiukat”.³⁶ Ebben a történelmi regényben a történelem nem a jelentés végső horizontja vagy teleologikus folyamat (például az ír függetlenséghez vezető eseménysor), hanem céltalan, feltartóztathatatlan pusztulás és erőzió, amelyet nem lényegít át semmiféle transzcendens télosz vagy jelentés. Walter Benjamin allegóriájában a természet és

32. Pensky, p. 38.

33. Ld. Alexander García Düttmann, *The Gift of Language*, ford. Arline Lyons (London: Athlone, 2000), p. 49.

34. Benjamin, *Arcades*, p. 366.

35. Benjamin, *A német*, p. 334.

36. Binns, p. 52.

a történelem közötti nem-dialektikus kapcsolat mélységesen kétértelmű. Egyrészt, ahogy Carol Jacobs fogalmaz, „a barokk szomorújátékban, a Trauerspielben a természet az, ami már történelemmé vált – írott jelekként, amelyek a halandóságát jelzik annak, amit látszólag megneveznek”.³⁷ Másrészt Benjamin szerint az allegória alapja nem más, mint „a történelemből a természetbe való átfordulás”,³⁸ amelynek során a természet „mintegy visszaveszi magába a történelmi történést”,³⁹ a világ anyagiséga diadalt arat a szimbolikus jelentés fölött. Benjamin számára ennek a folyamatnak a kulcsa a rom: „A rom alakjában a történelem érzéki módon beolvad a szín díszletébe.”⁴⁰ Farrell regényének színhelye egy hatalmas rom, a regényvilág egyetlen „fenséges” [*majestic*] eleme, amelyben, mint Bernard Bergonzi írja, „eltörpülnek a szereplők”, s amely „nem statikus szimbólum csupán, hanem hanyatlásában rosszindulatúan aktívnek bizonyul”.⁴¹ Az egyetlen folyamatos „történet”, amelyet a szöveg elbeszél, az épület darabokra hullásának, szétporladásának története, amely minden, a jelentésalkotásra irányuló kísérletet magába olvaszt: a regény során a szálloda mintha végül odáig növekedne – vagy zsugorodna –, hogy betölti az Őrnagy melankolikus elméjét, és eggyé válik melankolikus beállítódásával. Mintha az Őrnagy elleni támadás és az azt követő megpróbáltatások is ezt a melankolikus folyamatot vinnék színre: a támadás az almaraktárban történik, „rothadó és foltos” almák halmai között (400), „rothadó gyümölcs penetráns szagában” (400), s az Őrnagyot maga alá temeti a rothadó anyagmassza. Amikor az Őrnagyot kiviszik a tengerpartra, a szöveg a passzív szerkezetek halmozásával szinte mesterkéltté válik, hogy elkerülje a cselekvő anyagiségnak még a látszatát is, mintha az Őrnagy kihunyó tudata egyúttal az emberi alanyiség és cselekvéslehetőség végét is jelentené: „Ezután valakik még lejjebb, egészen a szikláig cipelték az Őrnagy tehetetlen testét, s innen – meglehetősen nehézségek árán – továbbadták a tengerpartra.” (400). Az Őrnagnak szánt halálnem a súlyos teremtményiség kérlelhetetlenül érvényesülő diadalát, az anyagiség súlya alatt formátlan anyaggá szétmálló emberi testet idézi meg: akárcsak a pár méterrel kintebb a homokba temetett angol kato-

37. Carol Jacobs, *In the Language of Walter Benjamin* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), p. 6.

38. Benjamin, *A német*, p. 386.

39. Benjamin, *A német*, p. 275.

40. Benjamin, *A német*, p. 380.

41. Bernard Bergonzi, „Fictions of History,” in *The Contemporary English Novel*, szerk. Malcolm Bradbury és David Palmer (New York: Holmes and Meier, 1979), 41–65, p. 61.

nát, őt is „nyakig a homokba ásták, hogy így várja a közeledő dagályt” (400); térdelő testhelyzetben temetik el, hogy elbírja a teremtménység mázsás súlyát: „nehéz kősziklát helyeztek a lábikrájára” (401). Miután feltámad a homokos-vizes sírból – valószínűtlen megmentői a visszatérő öreg hölgyek –, a Majestic pusztulása felgyorsul, hogy végül emésztő tűz vessen véget neki, amelyet Murphy, a komornyik, ez a „rémisztő és hullaszerű figura” (408), igazi memento mori rémalak gyújtott. A kataklizma utáni időszak természetére két csodás esetből következtethetünk: a kamaszlány Viola O’Neill megmagyarázatlan és csodás terhésségéből (410), valamint a szálloda Vénusz-szobrának megmeneküléséből. A szoborra az Őrnagy bukkan rá, amikor utolsó „melankolikus látogatása” (410) során az üszkös romok között bók-lászik. Miközben Írországból egy ironikus szeplőtelen fogantatás az újjászületés lehetőségét sejteti – Viola váltig fogadkozik, hogy soha nem hált férfival –, az Őrnagy, mint valami melankolikus Pygmalion, a szobor mellett dönt, és elküldeti azt angliai címére, hogy vele élje le az életét.

A regény végén tehát az Őrnagy az ujjai közül végképp kisikló élet helyett egy allegorikus szoboralakot választ. Ez a zárógesztus magába sűríti a Farrell-regény stratégiáját, amely az allegória melankolikus, ki-ábrándult trópusát „választja” a szimbólum romantikus ideológiája helyett.⁴² Farrell nagyon is modern barokk allegóriájának tétje nem más, mint „a jelenségek megmentése vagy megváltása az eszmék által”,⁴³ a Grübler melankolikus tekintete pedig, amely bevallottan ideiglenes és önkényes (allegorikus) jelentésekkel látja el a világ dolgait, olyan, mint a tárgyak szellem általi (szimbolikus) átlényegítésének negatívja.

42. Vö. Culler, p. 226.; Benjamin, *Arcades*, p. 374.

43. Benjamin, *A német*, p. 204.

Gellért Marcell

„The Profoundest Pit”

A *Macbeth* tér-képe alulnézetben

A *Szentivánéji álom* utolsó felvonásának első jelenetében Theseus, a rend, a törvény és a jog elkötelezett őre, a józan ész nevében mond lesújtó ítéletet az őrült, a szerelmes és a poéta – a képzelet „fővő agyú” rabjai fölött:

Hippolyta:

Csodát beszélnek e szerelmesek.

Theseus:

Csodát, de nem valót: én nem hiszem

Ez agg meséket s tündér babonát.

Bolond s szerelmes oly fővő agyú

S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát,

Mit józan ész felfogni képtelen.

Az őrült, a szerelmes, a poéta

Mind csupa képzelet ...

(*Szentivánéji álom* 5.1)¹

A látszatra meggyőző érvelés azonban semmivel sem kevésbé kétértelmű, mint bármi, amit tesz vagy mond Athén uraként „agg” mesékből szőtt, „tündér” babonák nyugózta képzelt birodalmában, ahol holdkóros álmában „ábrázó képzetű” szerelmesként maga is olyat lát, „[m]it józan ész felfogni képtelen.”

Az alkalmi darabban rászabott, de korántsem testhezálló szerepe és kétes származása révén ő sem több mint egy „légi” semmiből „állandó alakkal, *lakhellyel* és *névvel* felruházott alak, egy „agg” mese hőse. A drámai tapasztalat – jelen esetben a szerelem – beavatott részeseként és legfelsőbb bíróként, kritikusként és önnön kritikája

1. *Shakespeare összes drámái*, ford. Arany János et al, II. kötet, *Vígjátékok* (Budapest: Európa, 1988). Az alábbiakban az összes idézet ugyanennek a Shakespeare-kiadásnak a III., *Tragédiák* alcímmel ellátott kötetéből származik.

tárgyaként, kétes helyzete és drámai küldetése jogosítja fel rá, hogy a bennfentes és a kívülálló kettős szerepében mondjon ítéletet a „képzeldés” csalóka játékaival. Egy képzelt világtér költött lakójaként a józan és szenvtelen ráció nevében önmagát, saját identitását kérdőjelezi meg. Természetes szerepéből kilépve személyének és szavainak hitelét maga ássa alá, így bármit mond és tesz, ellene szól. A rációra apellálva számúzi magát saját életteréből, egy „álomba” kerített szerelmi vígjáték költői világából, a különböző korok és népek kollektív képzelete alkotta, különböző *lakhelyekhez* és *nevekhez* kötődő mítoszok, hősmondák és népmesék végtelen birodalmából.

A darabok szövegtestétől elkülönített szereplők listája a lokális és nominális jelölés lényegre törő szüksézszerűségével, az egyértelműség theseusi látszatát keltve azonosítja a színre lépőket: Theseus, Athén ura; Hippolyta, amazonkirálynő; Hamlet, dán királyfi; Lear, Britannia királya; Duncan, skót király ... A lokális és nominális azonosítás önmagában is elegendő jogcím a fellépésre. Ennek birtokában bárki bátran beléphet „a bolondok e roppant színpadára”, hogy „szegény” ripacként „egy óra hosszat” dülva-fúlva elmondja, eljátssza „félkegyelmű” meséjét, mely „zengő tombolás, de semmi értelme nincs” Éppen olyan értelmetlen, mint a költői képzelet formálta „légi” semmi Theseus szemében vagy Macbeth „homályos” hírnökei, a vízként bugyborgó földből támadt és leheletként a levegőbe olvadt kétnyelvű alvilági tolmácsok és üzenetük. A képzelet és a valóság metszéspontján, a színlelt valóság határterében, a tér és idő koordinátáit eloldó káosz birodalmában éppen ez a „se jó, se rossz” „szellemvilági intelem” adja meg minden kérdésre a talányos választ.

Az egymásba játszó ellentétek és kétértelmű megfelelések érzéki és gondolati antiterében, ahol „szép a rút és rút a szép”, ahol „győz vagy bukik a vezér”, ahol „a forrásból, mely jót ígért, dagadva szakad a rossz”, ahol a kisebb a nagyobb és a „nem oly szerencsés” „mégis boldogabb”, ahol „már csak az van, ami nincs”, egyetlen „duplán töltött”, a Macbeth-tér minden tartományában uralkodó metafora hordozza a jelölés és azonosítás, a megjelenítés és értelmezés minden terhére és felelősségét. Testi és szellemi, valós és jelképes voltában, egyes és többes számú alakváltozatában, személyes belső és közösségi külső vetületében egyszerre rejti el és fedi fel az áhított jelentést, a Macbeth-világ rejtélyeinek nyitját, mégsem képes betölteni a „bukás” nyomán keletkezett űrt. Nem válhat tér- és identitásképző értéképviselői központtá, mely irányt szabhatna tettnek és gondolatnak, helyé lényegíthetné a pusztát a helyszínt, azonosító-erőt

kölcsönözhetne a neveknek és hiteles mértékül szolgálhatna az ítélet számára. A mindenható király-metafora – „Denmark”, „Norway”, „Britain”, „England”, „Scotland” – kettős (lokális és nominális) töltése ellenére is erőtlen metonímiává zsugorodik a jelentésoldó tragikus térben.² Helymeghatározó és térképző pozícióját, jelölő és azonosító szerepét vesztetten egykori „nagy” rangja már valóban csak „lazán lötyög rajta, mint óriás ruhája a tolvaj törpén”. Kohéziós erő híján nem képes többé összetartani a személyes és közösségi test részeit, a világot rendezett, belátható és élhető térré formáló alkotóelemeket, életszférákat és létdimenziókat. Képtelen biztosítani jel és jelölt, érzékelés és megértés, tapasztalat és képzelet, akarát és képzet, tett és gondolat, a fizikai és metafizikai sík egységét, a mitikus szerep és drámai identitás, az egyes, kettes és többes szám összetartozását. Az önmagától is elidegenített, alkotóelemeire bomlott királyi metafora, természetes életteréből száműzve, lokális és nominális vonatkozásaitól megfosztva, sem toposzként, sem logoszként nem alkalmas többé a térszervezésre. Nem tudja betölteni mitikus elődei – Gaia és Uránusz, Apolló és Dionüszosz, Prométheusz és Hermész – küldetését, akik helymeghatározó és térképző, lokális és nominális, individuális és univerzális minőségükben, alakváltozataik organikus pluralitásával biztosították a mitikus világ rendjét, a tapasztalat és képzelet világának egységét, a test és a szellem szféráinak analógiákra épülő harmóniáját. Szem és kéz, fej és test, egyes és többes számú vonatkozás, hely és név szétválásával a felbomlott királyi többes már csak a hiány, a vákuum, a semmi jelölésére alkalmas. A nagy tragédiákban minduntalan felbukkanó név csak a jelölt híján kiüresedett jelölő, a pusztaság szó és élehetetlen élettere, a tartalom és jelentés nélküli színtér kongó ürességét visszhangozza: „A test a királynál van, de a király nincs a testnél, A király egy afféle ... semmizé” (*Hamlet* 4.2), „Most zérus vagy szám nélkül. Én különb ember vagyok náladnál: én legalább bolond vagyok, te semmi vagy” (*Lear király* 1.4), „Ez így lenni: semmi” (*Macbeth* 3.1)

A káosz, a térben megtestesülő zűrzavar érzetét tovább fokozza a tragikus válságot megelőző „aranykor” idealizált és bálványozott uralkodóinak, a rend és az érték alapú megfelelések egykori képviselőinek lokális és nominális viszonylagossága. Személyüket és

2. Az uralkodók magyar megfelelőiből – a dán, a norvég stb. király – hiányzik a király két testét, az egyes és többes számot, a személyes és közösségi vonatkozást, a szerepet és identitást, a melléknévi és főnévi funkciót egyetlen szóban megjelenítő egység.

identitásukat azonosítani hivatott *lakhelyük* és *nevük* szerint semmi-vel sem kevésbé egyértelműek, mint tragikus utódaik. Hamlet atyja – „Hypérjon”, Jupiter, Mars és Mercur földi képviselője, akire „minden isten, úgy látszik, pecsétet nyomott” – a színpadon kísértő szellemként már csupán egy „izé”, „jó pénz”, „fickó”, „vén vakand”, „derék egy árkász” (*Hamlet* 1.5). Az elhunyt dán király túlvilágról visszajáró árnya a tér- és rangbeli ellentétek ugyanolyan kétes, groteszk, egyszerre fenséges és alantas elegye, mint hús-vér ellenlábasa, a tragikus ember, aki felülnézetben a „világ ékessége”, alulnézetben azonban csupán egy „csipetnyi por” (*Hamlet* 2.2).

Ugyanez elmondható még eleven, de a „konok világ kínpadán” életét már csak „bitorló” brit rokonáról is. Arról a Lear királyról, aki azért igyekszik szabadulni a fenség pusztá látszatát biztosító „toldalékoktól”, hogy a megtévesztő külső, a csalóka felszín alatt ráleljen a lényegre, önnön lényére, ami identitásadó lakhely, hovatartozás és dialogikus társasság híján maga sem több, mint az „árnyék árnyéka”, „légi semmi” vagy „merő képzelődés” (*Lear király*), akár az uralkodás nyűgétől megszabadított pusztá név, önmaga és királysága túlélésének kétes záloga.

A *Macbeth* skót királyalakjai – Duncan, Macbeth, Malcolm és Edward – *helyi* értékű, személyes, testi mivoltukban, országukat képviselő figuratív (egyszerre szimbolikus, metaforikus és metonimikus) szerepükben és pusztá névként (Edward) egyaránt megtöbbszörözve képviselik a meghatározás, az azonosítás lehetetlenségét, a kaotikus térben keletkezett hermeneutikai zűrzavart. Duncan, Hitvalló Edward skót szellemi rokona, a keresztény királyeszmét áldozati szerepével is megerősítő uralkodó, aki „olyan szelíd király volt, / Tisztében oly hű, hogy erényei / Trombitanyelvű angyalok gyanánt / Zúgnának vad bosszút a gyilkosára” (*Macbeth* 1.7), az adott történelmi helyzetben, a politikai-hatalmi harcok és erőviszonyok drámai terében csupán a hatalom testetlen árnyéka, tehetetlen bábkirály. Egy leari név, egy deisztikus uralkodóeszmé az azt megtestesítő ország nélkül. A nyers erőszak, a barbár mészárlás világában, a lemészárolt testekből, „párolgó” húsból emelt, vérrel áztatott „új” Golgotán (*Macbeth*), a krisztusi színeváltozás és átlényegülés tragikus ellentétében nincs hatalma, csak áldozatként lehet létjogosultsága. Nem véletlen, hogy autoritását lázadó ellenlábasai (a „szörny” Macdonwald, a norvég király és az áruló thán, Cawdor) mellett párthívei is megkérdőjelezik. Ross, a „nemes thán”, a király szócsöveként még csak utal Duncan önvádoló kétségeire:

Macbeth, a király boldogan fogadta
Győzelmed hírért, és hallva személyes
Párbajod sikerét a lázadóval,
Bámulat és magasztalás csatázott
Benne: mi illet téged és mi őt ...
(*Macbeth* 1.3)

A tekintély megkérdőjelezésének a következő jelenetben azonban már maga a megkérdőjelezhetetlen tekintély ad kétséget kizáró hitelt, amikor Duncan, a kettős látás és kettős beszéd világának minden szférájára kiterjedő kétértelműség jegyében, határtalan nagylelkűségétől és önvádoló lelkifurdalásától vezérelve, önmagát lealacsonyítva magasztalja fel Macbethet, s így öntudatlanul is maga önt olajat Macbeth harci dicsőség és túlvilági prófécia felizzította becsvágya tüze:

Hálátlanságom bűne súlyosan
Nehezül rám: annyira megelőztél,
Hogy villámszárnynon sem érhet utol
A jutalom. Bár volna kevesebb
Az érdemed, s arányban vele a
Viszonzás! Most csak egy szavam lehet:
Mindennél többel tartozom neked.
(*Macbeth* 1.4)

Mi más lehetne mindennél több, mind Macbeth, mind Duncan számára a háború és a hatalmi viszályok sújtotta Skóciában, mint maga az élet – a király élete és az attól elválaszthatatlan legfelsőbb hatalom?

Duncan, az udvariasság köntösébe bújtatott „freudi” elszólása csak egyike, jöllehet a legbeszédesebb, a királyi hatalom, fenség, méltóság, tekintély és a mindezt egyesítő, egyúttal a szakrális dimenziót is képviselő királyi metafora hitelét megkérdőjelező példának. Macbeth, a lakhelyeit és neveit, lokális és nominális identitását folytonosan változtató, kétszínű és kétnyelvű trónbitorló illegitimitása kezdettől fogva nem kétséges; személyében sohasem egyesülhet a hely és a név, a többes és az egyes szám: Skócia királyságának két teste. Macbeth mellett azonban Shakespeare minden, a királyi metaforát

valamilyen síkon megtestesítő alak hitelét megkérdőjelezi és nem csupán a „tartozás” – az „adósság” és „fizetség” – vonatkozásában. A Macbeth-világban egyetlen uralkodó, a királyszerkezet egyetlen lokális képviselője sem képes betölteni eredendő küldetését, nem képes összehangolni országa személyes és közösségi, fizikai és spirituális, szakrális és világi tartományait, hogy élhető és lakható térré szervezze királyságát. Drámai test, színpadi jelenlét, aktív szerep híján a „szent” király, Hitvalló Edward csupán a narráció szintjén megjelenő árnyalak, a tragikus játéktér határain túlról intó ideálkép, a koncentrált testi, indulati és verbális jelenlétével Skóciát pokollá tevő „ördögi Macbeth” égi ellenpólusa.

Malcolm, az új király, hasonlóan kétértelmű alak; saját szerepe, drámai territórium határain belül semmivel sem meggyőzőbb, mint elődei, Duncan vagy Macbeth. Skócia megváltójaként kettős küldetést kell teljesítenie: elődje minden értéket devalváló zsarnoki rémuralmát követően egyszerre kell helyreállítania a királyság két *testét*: a királyi metafora *helymeghatározó*, természetes és politikai vetületét és magát a *nevet* – annak minden térbeli irányt, relációt és viszonyt meghatározó figuratív összetettségében, metonimikus, metaforikus és szimbolikus vonatkozásában. Apja halálát követő, nevéhez és rangjához méltatlan megfutamodása, önmentő angliai száműzetése és „kétnyelvű” bemutatkozása – az önmagáról rajzolt, identitását szerepeivel megkérdőjelező csalóka önarckép – a leendő uralkodó kétes személyében tovább devalválja a minden dimenziójában „kizökkent”, helyi értékétől megfosztott, térképzésre alkalmatlan királyi metaforát. A jövő letéteményeseként és *kívülállóként* újabb regiszterrel gazdagítja a kommunikációs és hermeneutikai zűrzavart egy minden stabil tájékozódási ponttól, iránytól és bizonyosságtól megfosztott világban, melynek kaotikus terében a korábban analóg helyek, nevek és rangok (pozíciók) végképp eloldódtak egymástól. Nem véletlen, hogy Macbeth legyőzését követően, immár királyként, első dolga, hogy a megújulás jegyében a hely-értékű rangok angol mintára történő átnevezésével igyekszik átstrukturálni országát:

Hűségtekkel számot vetni nem
Késünk soká, és egyenként lerójuk
Hálánk adóját. Thánok, véreink!
Ezentúl grófok vagytok, ezt a címet
Ti kezditek Skóciában.
(*Macbeth* 5.8)

Az egyediségében, személyes vonatkozásában kizárólagos, egyetlen jelöltre korlátozott, kollektív, politikai-területi vetületében az egész országra kiterjedő azonosító, a nevek neve, a „király” a *Macbeth* különböző dimenzióit összekötő, mágikus rítusokat idéző hermészi varázsszóként uralja a darab élet- és játékterét. Ebben a minőségben képes biztosítani az átjárást a tragikus tér pragmatikus-politikai és mitikus-metafizikai szférái között: „Halld, Skócia királya ...” (1.2) „Isten tartsa meg a királyt!” (uo.) „Üdv, Macbeth, üdv! Végül király leszel!” (1.3) „Királyokat nemzel, bár nem vagy az (1.3), „Szép előszó a királytéma nagy / Felvonásához” (1.3), „A szép jövőt ez az éj szüli, ez, / Királyi trónt és hatalmat szerez” (1.5) stb.

A király-tragédiák, személyében abszolút helyi értékű, szimbolikus vonatkozásai révén univerzális jelentőségű kulcsszereplője egyértelműen a vertikális és horizontális irányok, dimenziók és kapcsolatok fizikai és spirituális centruma. Egyszerre lokális azonosító és nominális jelölő, melynek abszolút képviseleti értékénél fogva adott eredendő küldetése, hogy minden hely és név, terület és dimenzió egyesítésével a metafizikai síkra nyitott, organikus, a szó teljes értelmében élhető és lakható lélettérre szervezze az általa képviselt világot. A két test egységéből eredő identitás híján azonban ez a küldetés is visszájára fordul. Macbeth Forrestől Invernessig, Scone-tól Colme Killig, Fife-től Dunsinane-ig éppen sokszoros kétértelműsége révén dekonstruálja királysága léteit. Áthatja és feloldja, képlékennyé teszi és relativizálja a drámai akció, interakció és reflexió minden szféráját, az egyes, kettes és többes számú identitásokét és szerepeket ugyanúgy, mint a személyes, közösségi és metafizikai lét: a belső, a külső és az univerzális lakozás helyeit és régióit. A szekularizáció révén zsákutcába jutott drámai evolúció utolsó stádiumában a reneszánsz mitológia mindenható és mindent elimináló abszolút szakruma, a mikrokozmoszi minőségében minden tekintetben és dimenzióban kiteljesedett, globalizált individuum, önnön korlátlan ambícióinak, határtalan öntételezésének áldozatává válik, miután minden korábbi térképző értéket, a dialogikus lét lehetőségét biztosító minden külső vonatkoztatási pontot száműzött, rövidre zárt, immár kizárólagosan önmagára nyíló léteiréből.

A szereplők identitását biztosító lokális és nominális személyazonosság válságát a hely- és személynevek kölcsönviszonyának felbomlása jelzi. Azoké a nevek, amelyek korábban egymás teljes értékű szinonimájaként, topografikus és társadalmi, fizikai és spirituális értelemben egyaránt térképző szereppel bírtak; egyszerre jelöltek

társadalmi rangot, birtokot, hovatartozást és személyazonosságot. A válság másik elkerülhetetlen következménye a jelentésvesztés. Annak a komplex tér-képviselési értékű azonosítónak a kiüresedése, amely mind a görög-római és a keresztény mitológiában, mind világi vetületükben, a történelemben – a drámai világkép és kifejezőmód ereendő, természetes élettereiben – a teljes képviselési értékű személyiség azonosítására szolgált. A *Macbeth* próteuszi főhősének külső átváltozását és belső átlényegülését egyszerre képviselik emelkedésének és bukásának térbeli stációi és hasonlóan változatos nominális pályafutása. Inverness urából, a „hős” Macbeth-ből, a „diadal” szemefényéből, „Bellona vőlegényéből”, a király „drága” kuzenjéből Glamison, Cawdoron, Scone-on és Dunsinane-en át vezet az út, mely a „zsarnok”, „fekete”, „ördögi” Macbeth-ig, a „poklok” ölyvéig, a „pokoli” hóhérig ível – lefelé.

A „rontás” shakespeare-i remekművének nagynyomású, magasfeszültségű élet- és játéktérre költői és drámai intenzitását tekintve egyedülálló a műfaj történetében. Macbeth bűntudat nyugtázta elméjének a lélek pokoli mélyrétegeiben fogant sötét, fojtogató belvilágát a Hecate átkával analóg hármass varázslat hívja életre a rontás jegyében. A Macbeth-világ névadójának és tőle elválaszthatatlan hitvesének saját, a pusztításban megrészegült ellenállhatatlan *indulata*, a Macbeth-pár „mán túlrepítő”, lenyűgöző költészetben megtestesült korlátlan *képzelete*, kétszólamú, hol harmonikusan, hol disszonánsan ellenpontozott lélekölő verbális fekete mágiája és a „hazug pokol” éjféli követeknek kárhozatos bűbája termékeny együttműködésének pokoli gyümölcse.

Macbeth és *Macbeth* – a névvel jelölt főszereplő és *lakhelye* – elválaszthatatlanok. Az elemi, térbeli és kommunikációs zűrzavar, a lidércnyomásos rémálmok életteren és lakhatatlan antiterében az iránymutató és térképző dimenziók – a közeli és a távoli, a lenti és a fenti, a belső (internális) és a külső (internális) – egyetlen integrált egésznek alkotnak, kölcsönösen hívják életre és semmisítik meg egymást.³ Macbeth pokla nem csupán a bűnnek és büntetésének, a tett-

3. B. McElroy G. W. Knight nyomán a Macbeth-világ három szféráját különbözteti meg, melyeket a túlfűtött képzelet (Macbeth belső világa) foglal – elsősorban atmoszferikus eszközökkel – organikus egységbe: „Like the *Hamlet*-world, the world of *Macbeth* can be divided into three spheres or loci – the court over which Macbeth gains bloody sway, the world outside that court from which the forces of retribution issue, and a metaphysical sphere which intrudes physically upon the action ... The metaphysical realm seems scarcely more than an extension of the dark recesses of the hero's mind, a projection

nek és következményének allegorikus megjelenítése. Nem csak egy konkrét megfeleléseken alapuló, metonimikus analógiákkal megjelenített, önmagával és világával többszörösen meghasonlott elme és lélek belvilágának – egy kóros *állapotnak* – a drámai manifesztációja, de *élettér* is. Olyan hely-értékű szereplők, tettek és ideák képezte inverz metaforikus élettér, amelyben minden kifelé és felfelé megtett lépés egyre beljebb és lejjebb visz a kilátástalanság, a kétségbeesés, a kiszolgáltatottság, a kárhozatot előlegező teljes elszigeteltség bőrtönébe. A legfelsőbb hatalomhoz társított korlátlan szabadság illúziójának ez az egyetlen reális alternatívája, melyet maga Macbeth is konkrét térképzetekkel tesz érzékletessé:

... olyan volnék különben
Mint a töretlen márvány, mint a szikla
És korláttalan, mint az ölelő ég:
Most meg rút rémek s gondok rácsa-gúzsza
Görnyeszt, mint roncs rabot.⁴
(*Macbeth* 3.4)

A morális leépülés, a lelkiismeret elidegenítésének, az integrált személyiség felbomlásának visszafordíthatatlan folyamatát a drámai térképzésben központi szerepet játszó testiség hangsúlyozott jelenléte: az éber testtudat, a testrészekre irányuló megkülönböztetett figyelem, az alkotórészeire bomlott testek költői víziói teszik érzékletessé. A bomlás, a széthullás tünetei a színpadtérben testet öltött királyi metafora mindkét szférájában megjelennek. Egyszerre

of his own inner promptings and fears.” Bernard McElroy, *Shakespeare's Mature Tragedies* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973), p. 207. A szcenikusan elkülöníthető szférákat Macbeth projektív képzelete – a darab egészén eluralkodó belső világa – egyesíti a kárhozatot kozmikus víziójává, melyben a tragikus tapasztalat makro- és mikrokozmosz szférái egy és ugyanazon élettér kölcsönösen relatív vetületei: „The world Macbeth sees corresponds in striking detail to the world that the play presents us (see 2.1.49–56) ... Because of this coalescence between the macrocosm and the microcosm, Macbeth's own words provide us with the most useful index to the salient qualities of the *Macbeth*-world” (McElroy, pp. 207–8).

4. Az eredeti szöveg egyértelműbb, határozottabb térképzetekkel érzékelteti Macbeth egzisztenciális dimenziókba vetített kétségét, a korlátlan szabadság illúziójának és a félelem nyűgözte lélek rabságának végletes ellentétét: „... I had else been perfect, / whole as the marble, founded as the rock, / As broad and general as the casing air: / but now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in / to saucy doubts and fears” (3.4.20–4), *Macbeth*, The Arden Shakespeare (London and New York: Routledge, 1989).

jellemzik és minősítik az uralkodó személyét és környezetét – a darab szinguláris és plurális szférákból szőtt egész világát. Így képesek a fizikai síkon is hangsúlyozni a Macbeth-világ mindenre kiterjedő viszonylagosságát, a minden értéket, igazságot, azonosságot és megfelelést megkérdőjelező, aláásó és nivelláló végzetes kettősséget. Az önemésztő gondolat kínját, a lelkiismeret kísértette, szüntelen önreflexióra kényszerülő elme belső poklának gyötrelmeit az antik és keresztény mitikus örökség szellemében működő tragikus dramaturgia szerint a dráma koncentrikusan strukturált életterében csakis a *test*, a fizikai sík intenzív átélése és megjelenítése képes híven közvetíteni. Állatok és emberek, férfiak és nők, csecsemők és aggok lemetélt, szétszabdalt, kihalászott, összevágott, szétfűzött testrészei kavarnak a képzelet színterében, töltik be a Macbeth-világ szubjektív belső és objektív regionális szféráit. Fejek és kezek, szemek és nyelvek, ujjak és végtagok, mellek és koponyák, anyatej, vér és velő fortyog a költészet mágijának bűvös káldánában – a „rontás” shakespeare-i remekművének időt és teret cseppfolyósító, minden szilárd kötést eloldó poklában.

A rend alapvetően térbeli jelenség, az élhető, belátható és belátható tér minőségi attribútuma, melynek hiánya is – a zűrzavar, a káosz tünetei és következményei – elsősorban a tér világában: a térdimenziók, meghatározó mozgásirányok, térképző helyek, helyszínek, színhelyek és a velük analóg szereplők, tettek és történések viszonyának gyökeres megváltozásában jut kifejezésre.⁵ A radikális tragédiában a térvizonyok nem csupán a rend vagy ellentéte, a zűrzavar mértékét, a társadalomba szervezett emberi világ és az azt alkotó kapcsolatok objektív, külső állapotát tükrözik, de az identitását vesztett tragikus személyiség drasztikusan megváltozott egzisztenciális helyzetének meghatározására is alkalmasak. Hamlet és Othello a személyes hovatartozás, a duális kötések szférájában keresik otthonukat, lakozásra alkalmas helyüket a világban. Macbeth, élettere személyes és közösségi szféráinak egyesítésével, a korlátlan hatalom birtokában véli megelégni áhított otthonát, a morál, a lelkiismeret, a felelősség minden nyűgétől megszabadult, minden társadalmi köteléktől eloldott,

5. Tér és rend lényegi összefüggése, organikus kölcsönviszonya, a tragikus tér felméréséhez nélkülözhetetlen egzisztenciális fenomenológia térelméleti vizsgálódásainak egyik alaptétele: „In an objective sense man does not always have space to the same degree. It is lost through disorder and can be restored through order.” Otto Bollnow, „Lived Space,” in *Readings in Existential Phenomenology*, szerk. Nathaniel Lawrence és Daniel O'Connor (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1967), p. 184.

határtalan szabadságot. A nagy tragédiák rangidős királya, Lear ebben a tekintetben is felülmúlja osztályostársait, hiszen ő mindkét szférát egyszerre kívánja lakni. Egyszerre bízna „végső” napjait legkedvesebb lánya „szelíd dajkálátára”, hogy Cordélia önfeláldozó szeretetében keressen vigaszt az öregség és halandóság nyomorúságára, és élvezné együttal, a puszta név birtokában, az anyagi szféra, a kormányzás nyűgeitől megszabadult felsőbb, spirituális hatalom biztosította szabadságot:

S erős szándékunk minden gondot és bajt
Lerázni agg korunkról, általadván
Ifjabb erőknek, míg magunk tehertől
Menten mászunk a sír felé.
(*Lear király* 1.1)

Mi csak a királyi
Címet tartjuk meg s járulékait.
Jövedelmek, uralkodás s a végrehajtó
Hatalom legyen tiétek, kedves fiaim!
(*Lear király* 1.1)

A tragikus személyiség helyzetét és identitását alapjaiban megváltoztató, minőségét, alakját és struktúráját átformáló egzisztenciális válság tünetei a tragédia térvilágában a tértartományok, irányok és térbeli viszonyok relativizálódásában mutatkoznak meg legkézzelfoghatóbban. A tragikus tapasztalat meghatározó kronotopikus eseményei – a kezdet és a vég – csakúgy, mint a két véglet köztes tartománya – az eltávolodás, elszigetelődés és leépülés folyamatának egyes fázisai – számos analógia közvetítésével idézik meg a műfajalapító mitikus elődöket. Együttes erővel hívják új életre a tér és az idő tapasztalatából, tudatából és képzeleteiből táplálkozó mítoszok világát, mely egyszerre mutatta fel a lét átléphetetlen korlátait, és biztosított természetes keretet az élet számára. A vészbanyák „dúlt” pusztája, a föld, mely „bugyborog néha, mint a víz”; a vihar felkavarta mocsokkal terhes levegő; az „idő vetésébe” látó „homályos szónokok” kétértelmű jóslata; a felkelés „gályaromboló vihara”; az elemek és a lázadók „tomboló” daca; Macbeth „saját” művei, a „haláltánc képei”; a hitvese idézte „gyilkos” eszméket szító „szörny nép” s a „pokolfüstbe” öltözött „vastag éjszaka” változatosságában is egynemű tünetegyüttesként, gazdagon hangszerelt többszólamúsággal jeleníti meg a kárhozat

kronotopikus káoszát, melyet maga Macbeth foglal egyetlen apokaliptikus látomásokat idéző, lenyűgöző képsorba:

A kimondhatatlanra kényszerítlek
Feleljetek, akármi is az ára;
Uszítsátok bár a viharokat
A templomokra, nyelessetek el
Minden hajót a háborgó habokkal
Döntsétek meg a búzát, ki a fákat
S a tornyokat le őreik fejére:
Bókoljanak bár talpukig a várak
És piramisok, s ömöljenek össze
A világ ős csirái, míg a rontás
Maga kifárad: csak feleljetek
Kérdésemre.
(*Macbeth* 4.1)

Macbeth leghőbb vágya – a királyi trón és hatalom biztosította szabadság – csupán a féktelen becsvágy, a jövőt jelenné, az elme lázas vízióit kézzelfogható valósággá transzponáló képzelet műve. Álom, mely a valóság küszöbét átlépve rémálommá torzul, s örökös álmatlanságra kárhoztatva nemzőjét, cseppfolyóssá oldja a két napszak és léttartomány – nappal és éjszaka, ébrenlét és álom, valóság és fikció, tapasztalat és képzelet – határait. A „vad pusztulást és zavart” kikeltő „fájdalmas idő”, a „rontás” remekművének megalkotása után Macbeth számára már valóban csak „az van, ami nincs”. Nem véletlen, hogy Macbeth a legköltőibb gonosztevő Shakespeare tragikus panoptikumában.⁶ Ízig-vérig

6. A szó heideggeri és bachelard-i értelmében egyaránt. Macbeth-re – fordított előjellel ugyan –, de egyszerre igaz Heideggernek a „költői lakozásra” és a költészetre mint »felmérésre« vonatkozó megállapítása: „A költői lakozás képzeletben túlszárnyalja a valódit ... De ezt itt, ezen a földön teszi.” Martin Heidegger, *„Költőien lakozik az ember ...”: Válogatott írások*, ford. Bacsó Béla et al. (Budapest, Szeged: T-Twins Kiadó, 1994), p. 196. Vö. „Még csak kísért a gyilkosság, de már / Úgy rázza világomat, hogy erőmet / Elszívja a képzelet, s már csak az / Van, ami nincs” (*Macbeth* 1.3, 755). „A költés a szó szigorú értelmében vett mérték-vétel, amely révén az ember mértéket kap létezésének tágasságához” (Heidegger, p. 201). Vö. „...olyan volnék különben, / Mint a töretlen márvány, mint a szikla / És korlátatlan, mint az ölelő ég ...” (*Macbeth* 3.4) A macbeth-i költészet „csupán” forrását és irányultságát tekintve különbözik a heideggeri recepttől. Macbeth alulról felépülő képzeletvilágának, a „rontás remekművének”, Hecate „pokolfüstbe” öltözött birodalma szab a szabadságra képesített képzeletet is gúzsba kötő

költő, hiszen maga alkotta képzeletvilága kézzelfoghatóbb realitás a számára, mint maga a való. Számára valóban „vére megy” a költészet – szó szerint és képletesen egyaránt. Ugyanúgy a vérrel, a tragédia uralkodó szubsztanciájával kell értékesítenie képzelete világát, mint Hamletnek a gondolatét.⁷

A szívvel át nem érezhető, ésszel fel nem fogható, nyelvvel ki nem mondható tett, a halál álomba kerített, festett mását megelevenítő gyilkosság, a nemlét kíméletlen valósága magát a létet teszi valótlanná. Az „éj nagy műve” mintegy Cawdor álmatlanságának ellentételezésekként álomszerűvé oldja, álomba „keríti” Macbeth egész világát, mely egy másik shakespeare-i álomvilág – az athéni erdő fölött derengő *szentivánéji* hold kontrasztív fényében valóban a legsötétebb téli éjszakát kísértő lidércnyomásos rémálomnak tűnik.⁸

A *Macbeth* egyik legkülönösebb, térdramaturgiailag legjellegzetesebb vonása a különböző idő- és térsíkok keveredése, a darab kizökent kronotopikus világának mindent átható „zűrzavara”: a Macbeth-világ személyes és közösségi, érzéki és gondolati, mikro- és makrokozmosz, belső és külső dimenzióinak koncentrált együttese, disszonáns összjátéka. Nem véletlen, hogy e különös metamorfózisról éppen a legkevésbé érintett mellékszereplők, a pártatlan, kívülálló tanúk tudósítanak legmeggyőzőbben. A hetven éve alatt „sok szörnyűt” látott Öreg emlegette „mindent csúffá” tevő „vad éj”, Ross „földi dráma máktól” undorodó komor ege és „gyász” földte földje – a rontás előidézte zűrzavar makrokozmosz szimptomái – a szinkretikus képviség jegyében foglalják harmonikus keretbe az emberi dráma belső vilá-

mértéket. Macbeth ugyanakkor – egzisztenciális helyzetét és tudatállapotát tekintve – látszatra Bachelard kíváncsimainak is eleget tesz: „The poet speaks on the threshold of being” (p. xvi), „...poetry, rather than being a phenomenology of the mind, is a phenomenology of the soul. We should then have to collect documentation on the subject of the *dreaming consciousness*” (p. xx). Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, ford. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994).

7. Ld. „Ó, vért kívánj / Hát, gondolat! vagy értéked silány” (*Hamlet* 4.4).

8. „The *Macbeth*-world is predominantly nocturnal, and the aberrations that can occur in sleep are central to the play. Though this has been amply pointed out, what has not received sufficient attention is the nightmarish quality of the *Macbeth*-world itself. Like *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, and *The Tempest*, *Macbeth* is in a sense a dream-play; that is: its world is informed by the same meaningful distortions which, in universal human experience, characterise the world seen in dreams – the same combination of the real and the unreal, the logical and the absurd, the probable and the fantastic, the frightening and the grotesque” (Mc Elroy, p. 209).

gának történéseivel analóg természetes környezet szimpatikus reakcióit:

S Duncan gyors lovai, – furcsa, de így van –,
Telivérek, fajuk remekei,
Visszavadultak: rugdaltak, kitörtek,
Engedetlen, mint aki hadba száll
Az ember ellen.
(*Macbeth* 2.4)

Mintha egy kollektív rémálom részeseiként a kommunikáció minden szféráját átható hermészi zűrzavar jegyében magáról Macbeth-ről beszélnének, aki mint a „Diadal szemefénye”, a király ügyének éllovasaként túlzott becsvágytól sarkantyúzva, rokona és ura ellen fordulva „túl nagyot ugrik / S átbukik a nyergen”, amint a túlvilágot sem bánva „hadba száll az ember ellen”, pedig saját esze is „ágaskodik és hőköl” a képtelen vállalkozástól. Shakespeare helyi apokalipszisének lázadó lovasa – aki a pokol kötelékeivel is megerősített hitvesi szövetségben az egyes szám abszolutizálásával, a tragikus Én szubjektív szférájának kiterjesztésével teszi élehetetlenné a közösség plurális életterét – már a darab kezdetétől kettős identitással bír. Nemcsak átvitt értelemben – a kísértés és a kárhozat jegyében önmagával szüntelen párbeszédet folytató belső világ szférájában –, de szó szerint, mennyiségi értelemben is. Macbeth egyszerre önmaga és a „szörnyű asszony” hű hitvese. Bellona vőlegényeként ő is a pokol démonainak, a „gyilkos” eszméket szító „szörny népnék” a földi szövetségese; „dicsősége édes osztályosának” társa, kreatúrája és alteregója egy személyben. Férj és feleség a pusztítás vér- és dacszövetségében, az Én és a Másik kizárólagosságára épülő, rövidre zárt dialógus jegyében kárhoztatják teljes elszigeteltségre és határtalan magányra egymást és önmagukat.

A térbeli káosz mélyén derengő rend, a tragédia különböző dimenzióit rokonító hermetikus megfelelések éppen képtelenségükben hiteles képviselői a boszorkányok. A kronotopikus káosz kettős ügynökei, a rontás remekművének titkos tanácsosai, a „kétnyelvű pokol” térben és időben szabadon közlekedő „homályos szónokai” többszörös – testi, szellemi és verbális – kettősségükben jelenítik meg a Macbeth-világ minden szféráját átható két-séget, látszat és valóság csak a színház eszközeivel kifejezhető, áthidalhatatlan távolságát. A fizikai és metafizikai szférák lakóiként egyszerre evilágiak és

túlvilágiak, valószerűtlenek és valóságosak, férfiak és nők, igazak és hazugok. Disszonáns összhangban rímelnék „kiszemelt” áldozataikra, a nő voltát megtagadó Lady Macbeth-re és férfiatlansággal vádolt urára, akik a vérszbanyák kétértelmű szavait visszhangozva lökik oda „örök” ékszerüket „az ős gonosznak”. A Macbeth-világ minden szférájában, fizikai, spirituális és verbális síkján egyaránt tetten érhető analógiák, az evilági és túlvilági ügynökök szavak és képek útján térbe és időbe vetített közössége oldja fel az idő- és térdimenziók, a nappal és az éjszaka, a valóság és a képzelet határait. A dramaturgia szolgálatába állított gnosztikus dialógus a tragédia dialektikájának szellemében formálja újjá az ember egzisztenciális életterét, teszi jóvátehetetlenül viszonylagossá az egyes és a többes, az Én és a Másik belső tartalmát és külső tartományait. A térbeli és gondolati kommunikáció, a fizikai átalakulás és spirituális átlényegülés eszköze természetesen ezúttal is a színpadon mindenható hatalommal felruházott, a költészet legmagasabb és a tragédia legmélyebb régióiban egyaránt járatos és illetékes szó. A *Macbeth* koncentrált költői képvilága változatosságában is homogén, tematikusan és kompozicionálisan egyaránt organikus világ. A főszereplők érzéki, érzelmi és gondolati világából kibontakozó metonimikus, metaforikus és szimbolikus struktúrák képezte verbális tér az utalások, vonatkozások és megfelelések sűrű szövésű hálóttere, melynek lakói minden látszólagos és tényleges kétértelműség ellenére ugyanazt a nyelvet, a dráma felizzította költészet nyelvét beszélik. Ilyen magas hőfokú, látomásos erejű, a legképtelenebb víziókat is érzékvé sűrítő, a „légi semmit állandó alakkal, lakhellyel és névvel” felruházó hermészi nyelv, a tragikus dialektika szellemében, csak a teremtő hit poláris ellentétét képező erőforrásból, a teljes tagadás indulatából foganhat. A rontás verbális fekete mágiaja az önmagával és világával meghasonlott lélek, a dialógusra képes morális Én, az ember spirituális lényének felbomlása során felszabadult energiából nyeri bűvös erejét.⁹

Az átokban fogant, pokoli szépségű *Macbeth*, a reneszánszban kibomlott „romlás virágainak” shakespeare-i remeke, a drámának gazdag táptalajt nyújtó, több évszázados szekularizációs folyamat utolsó állomása, szépség és igazság, valóság és fikció, föld és ég, a káoszról

9. Géher István, „A magyar Hamlet: Arany János furcsa álcája” (*Holmi* 2005/12, 1511–1540) című tanulmányában az eredetvizsgálatot az élveboncolással ötvöző költői oknyomozás keretében tárja fel Arany „mágikus szövegének” rejtett dimenzióit, a beavatottak tisztánlátásával belülről fejte fel pusztítás és alkotás, a lélek önmeghasonlása és a költői kreativitás dialogikus szövetét.

rendet teremtő *Ige* és a „rontás remekművét” megalkotó szó elszakadásának megrázó erejű, lenyűgöző szépségű drámai dokumentuma.

Shakespeare utolsó nagy tragédiájában a nyelv – a világot térben és időben megteremtő, mindenható bibliai logosz világi alakváltozata – lokális és nominális vonatkozások útján ölt drámai alakot a szemmel látható, ésszel felfogható és szóval kifejezhető emberi világban. Abban a színről-színre is csak homályosan láttató kettős tükörben, amelyben a metafizikai dimenzióitól megfosztott, pusztá szóvá fogatkozott ige állítás helyett már csupán a tagadásra alkalmas. Ennek a prométheuszi-hermészi örökségnek a szellemében szól hozzánk a shakespeare-i „Jelenések Könyve”, a „rontás” tragikus „remekműve”.

Hartvig Gabriella

Érzelmes utazás:

Szentimentális regény vagy paródia?

Megjegyzések a *Florida Sterne* kritikai kiadásához

Egy nemrég megjelent, a szentimentalizmusról szóló áttekintő műben a szerző vizsgálódásai ezzel a talányos és lényegében retorikai kérdéssel összegződnek a korabeli olvasási szokásokról, például Henry Mackenzie *The Man of Feeling*jéről és a szentimentális regény olvasóra tett hatásáról: „Annyit változtak volna olvasási szokásaink, hogy a XVIII. századi olvasó érzelmi kötődését ízléstelennek vagy érthetetlennek tartjuk? Vagy egyszerűen arról lenne szó, hogy ma másféle könyveket hullatunk?”¹

A szentimentális regény az irodalmi művek olyan típusa, amelyet leginkább az olvasóra tett hatáson keresztül tudunk meghatározni mint műfajt. Az ízlésről azonban már a tizennyolcadik század közepén sem illett vitát nyitni; Laurence Sterne szentimentális regénye, az *Érzelmes utazás Francia- és Olaszországban* (1768) fogalmazása idején a mű olvasóra tett, jó előre eltervezett hatásáról ekképpen vall egyik levelében: „Van valamim a Maga számára, amit egy ideje már nagyban fabrikálok: *Utazásom*, amely Önt pont annyira fogja megrákatni, amennyire engem megnevettetett – ha nem, felhagyok a szentimentális írással mint üzlettel ...”² Mielőtt azonban az említett üzlet igazából nyereségessé válhatott volna, Sterne feladta küzdelmét a tuberkulózissal: alig három héttel

1. „Have our reading practices changed so much that we consider the eighteenth century’s indulgence of the reader’s emotions distasteful or difficult to comprehend? Or do we simply shed different tears now?” Csengei Ildikó, *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century* (New York, N.Y: Palgrave Macmillan, 2012), p. 139. Hartvig Gabriella fordítása.

2. „I have something ... for you, which I am fabricating at a great rate, & that is my Journey, which shall make you cry as much as ever it made me laugh – or I’ll give up the Business of sentimental writing ...” Melvyn New és Peter de Voogd, szerk., *The Letters, Part II. 1765–1768, Florida Sterne 8* (Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2009), p. 631. Hartvig Gabriella fordítása: ahol nincs megjelölve fordító, azokat a részeket H. G. fordításában közöljük.

az *Érzelmes utazás* első két kötetének megjelenése után londoni szállásán érte a halál, magányosan, távol szeretteitől, paradox módon mégis beteljesítve korábbi kívánságát, Tristram sokszor idézett elképzelését utolsó óráiról:

Ha egyezsége juthatnék a Halállal, miként doktorommal az imént megegyeztem, hol s mikor óhajtom allövetét [sic!], nos: azt az egyszer kikötném, hogy ne szeretteim körében érjen utol; ... vajha a teremtés ura úgy rendelné, hogy ne tulajdon házamban érjen, inkább valamely tisztas fogadóban.³

Az 1768 karácsonyára ígért folytatást, a harmadik és negyedik kötetet az olaszországi útról nem volt ideje megírni, sem visszatérni – mint korábban ígérte – korábbi regénye, a *Tristram Shandy* (1759–1767) folytatásához, a tizedik kötethez.

Sterne szentimentális írásai életének utolsó másfél évében születtek, amikor mind anyagi, mind egészségi állapota minden korábbinál rosszabbra fordult. A *Tristram Shandy* folytatásos köteteire egyre kevesebb előfizető jelentkezett, az olvasók türelme a történet fogyásával párhuzamosan csökkent. Felesége – akitől egy ideje már külön élt – és leánya, Lydia, úgy döntöttek, Franciaországban fognak végleg letelepedni, ehhez azonban jelentős anyagi támogatásra volt szükségük. Sterne ezért elhatározta, hogy a humoros mű, a *Tristram Shandy* után megpróbálkozik a populárisabb érzékeny stílussal.⁴ Humorérzéke ezúttal sem hagyta cserben: a mű címe eredetileg Tobias Smollett hasonló című (*Travels through France and Italy*, 1766), de véleményében a franciákról legendásan kritikus utazási regényére reflektál parodikusán és Smollett mint Smelfungus jelenik meg az *Érzelmes utazásban*.⁵ Az *Érzelmes utazással* párhuzamosan két másik írása is ekkoriban született, amelyeket halála után publikáltak: *Letters from Yorick to Eliza* (1773)

3. Laurence Sterne, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. Határ Győző (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956), 7.12, p. 463. Vö. Ian Campbell Ross, *Laurence Sterne: A Life* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 415.

4. A kritikusok eltérő véleményen vannak arról, vajon miért fogott új mű megírásába, ahelyett, hogy eredeti tervét valósította volna meg, mely szerint évente két újabb kötet áll elő a *Tristram Shandy* folytatásában, amíg csak él. Ld. Laurence Sterne, „*A Sentimental Journey through France and Italy*” and „*Continuation of the Bramine’s Journal*” with Related Texts, szerk. Melvyn New és W. G. Day, *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 6 (Gainesville: University Press of Florida, 2002), pp. xv, lvii, 6. jegyzet (A továbbiakban: *The Florida Sterne* 6).

5. Vö. Ross, pp. 342–3.

(Yorick levelei Elizához) és *Continuation of the Bramine's Journal* (1929) (*A Bramin Naplójának folytatása*) címmel.⁶ Az Eliza Drapernek írott leveleket – sőt, Eliza válaszait is – publikálni szerette volna Sterne; mint valószínűleg igen elfogultan írja, Eliza stílusa nagyon különleges:

Ha valaha pénz nélkül maradok és betegségem engedi, hogy tehetségem felülemelkedjen, kiadom leveleidet, ezzel a címmel: *Kiváló esszék egy boldogtalan indiai hölgy tollából*. Stílusa újszerű, ami önmagában is szinte elég ajánlás ahhoz, hogy sokan vásárolják; a levelek mondandóját, természetes könnyedségét és szellemességét azonban, úgy hiszem, a golyóbis ezen tájékán semmi sem múlja felül.⁷

Yorick levelei végül Sterne halála után, ismeretlen körülmények között jelennek meg;⁸ ha hihetünk Sterne életrajzírójának, Eliza Draper maga áll a közzététel mögött, Yorick szerelmes vallomásaitól remélve nagyobb ismertséget.⁹

A *Florida Sterne* kritikai kiadói – szemben a korábbi kritikai gyakorlattal – nagy jelentőséget tulajdonítanak a másik, ebben az időben készült és sokáig csak kéziratban fennmaradt *Continuation of the Bramine's Journal*-nak: az *Érzelmes utazás* és Sterne naplórészletének ugyanazon kötetben való megjelentetése azt a szerkesztői szándékot fejezi ki, hogy Sterne szentimentális regényét csak e Naplóval

6. Az utóbbit, Sterne *Journaljét* (a továbbiakban: Napló) – pontosabban harmadik, befejező részét – kalandos körülmények között fedezte fel egy 11 éves kislány 1878-ban, saját házukban, apja halála után. Vö. *Florida Sterne* 6, p. xxvi; Ross, p. 463, 7. jegyzet.

7. „...– When I am in want of ready cash, and ill health will permit my genius to exert itself, I shall print your letters, as *Finish'd Essays by an unfortunate Indian Lady!* The style is new, and would almost be a sufficient recommendation for their selling well, without merit; but their sense, natural ease, and spirit, is not to be equal'd, I believe, in this section of the globe;” Melvyn New és Peter de Voogd, „Ten Letters from Yorick to Eliza: A New Edition,” *The Shandean* 16 (2005) 71–107, p. 104.

8. A szerkesztőknek nem sikerült beazonosítani W. Johnstont, akinek a számára nyomtatták a kiadást.

9. Arthur H. Cash, *Laurence Sterne: The Later Years* (London, New York: Methuen, 1986), pp. 344–5. Cash tapintatlannak tartja Eliza eljárását, hogy saját leveleit nem volt hajlandó publikálni – így nem derül ki, önmaga milyen szerepet játszott ebben a levelezésben –, ugyanakkor tudnia kellett, hogy Sterne felesége még él a kiadás idején. Patrick Wildgust – a Shandy Hall kurátora és a „Precious Cargo” (2011-ben Elizáról a Shandy Hallban összeállított kép-, szöveg- és hanganyag) kiállítás készítője – Cash-sel, Melvyn New-val és Peter de Voogd-dal szemben nem hiszi, hogy Eliza maga adatta volna ki a leveleket.

közösen lehet hitelesen olvasni.¹⁰ Arról megoszlanak a vélemények, vajon a Naplót is publikálásra szánta-e szerzője.¹¹ Életének utolsó egymásfél évét – amikor súlyos betegsége engedte – intenzív írással töltötte Sterne, és ezeket a műveket az Elizához fűződő plátói szerelem inspirálta. Melvyn New így indokolja a szerkesztők döntését: „A két szöveg együttes kiadása egyetlen kötetben a *Florida Kiadásban* azon a [Gardner D. Stoutétól] eltérő hiten alapul, hogy az *Érzelmes utazás* nem érthető meg a maga teljességében a *Bramine’s Journal* [Napló] által kínált kontextus nélkül.¹² Ugyancsak tudatos – bár indoklás nélkül maradt – szerkesztői választás volt a *Letters from Yorick to Elizát* (Yorick levelei Elizához) Sterne levelei közé időrendben beilleszteni. Így most a *Florida Sterne* hatodik kötetében található az *Érzelmes utazás* a Naplóval, a következő két (hetedik és nyolcadik) kötetben pedig Sterne teljes levelezése, amely különböző posztumusz kiadásokban látott napvilágot, mint a Yorick levelei is.¹³ Ez az elrendezés azt sugallja, hogy a szerkesztők nem tettek különbséget a kiadásra szánt, irodalmi művek és Sterne magánjellegű írásai között: egyformán mint forrásszövegekre tekintettek rájuk. A szövegek ilyen párosítása újdonság a Sterne-filológiában, ezt hangsúlyozza is a szöveg két

10. Vö. *Florida Sterne* 6, p. xxvii.

11. Vö. *Florida Sterne* 6, p. lxvii, 46. jegyzet. Eva C. Van Leewen szerint Sterne kiadásra szánt szépirodalmi műnek készítette Naplóját, a kritikai szerkesztők azonban nem fogadják el érvelését. Ugyanakkor hangsúlyozzák, mekkora gondal írt Sterne (a holográf kézirat a British Libraryben található), folyamatosan átírva a mondatokat, stilisztikailag többször is javítva a szöveget, ami mégis arra mutat, hogy fontosnak tartotta gondolni a szöveget.

12. *Florida Sterne* 6, p. xxvii. Korábban azt is megjegyzi New, hogy az *Érzékeny utazás* szorosan kapcsolódik a *Tristram Shandy* hetedik kötetéhez, és „az egész Sterne-kánonhoz” és a kettőt nem lehet egymás nélkül olvasni (pp. xiii, xiv). Gardner Stout kiadását azért fontos említeni, mert a *Florida Sterne* kiadói nagy részben az ő kutatásaira és kommentárjára támaszkodnak az *Érzékeny utazás* kommentáranyagában, ld. Gardner D. Stout, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* (Berkeley: University of California Press, 1967).

13. A két legfontosabb levelezéskiadás, amelyre a szerkesztők támaszkodtak, Sterne leányának, Lydia Medalle-nak, és Sterne egy ismerősének, William Combe-nak a kiadásai, utóbbi levelek egy része hamisítvány (érdekes megjegyzést tesz New az eredetiség megállapításának vizsgálatáról (Melvyn New és Peter de Voogd, szerk., *The Letters, Part I. 1739–1764, Florida Sterne* 7 (Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2009), p. xlix): paradox módon, minél inkább shandiánus egy levél, minél több Sterne írásmódjára jellemző jegyet tartalmaz, annál valószínűbb, hogy hamisítvány). Ld. William Combe, *Sterne’s Letters to his Friends on Various Occasions* (London, 1775); Lydia Sterne Medalle, *Letters of the Late Rev. Mr. Laurence Sterne, To his most intimate Friends* (London, 1775); A teljes levelezésnek csupán kis töredéke maradt fenn, halála után Sterne sógora és lánya is sokat megsemmisítettek.

kiadója, amikor a korábbi kiadásokkal vetik össze saját választásukat. Lewis Perry Curtis – a Sterne-levelek első kritikai gondozója – például az egyéb levelek közé vegyítette a Napló bejegyzéseit, Stout később azonban kihagyta a Naplót a saját kritikai szövegkiadásából. New futólag még egyszer így indokolja a szerkesztők választását: „A *Bramine's Journalt* egyszerre kell levelezésként és az *Érzelmes utazás* irodalmi kísérőjeként olvasni; a *Florida Kiadás* erre az egyik lehetőséget ajánlja, Curtis *Letterse* a másikat.¹⁴ Amit Curtis a Naplóval tett, azt New-ék Yorick leveleivel: Sterne levelezése közé keverték a leveleket, valószínűleg azért, mert a Sterne életében lévő állapotot kívánták kronológiailag rekonstruálni, nem a posztumusz kiadást (1773) követni, ami már egyértelműen önálló szépirodalmi műként került piacra, bár nem tudni, ki áll a publikálás mögött. Paradox módon azonban – minthogy a levelek elvesztek – a szerkesztőknek mégis erre az első, 1773-as munkára kellett támaszkodniuk. A *Florida*-kiadást olvasva azonban az Elizának címzett tíz levél nem emelkedik ki stílusában Sterne egyéb ismerőseinek és leányának írt levelei közül. Ugyanakkor jól tudjuk, hogy Eliza neve és Sterne plátói szerelmének története az 1773-as első, majd az 1775-ben négy újabb kiadást is megért *Letters from Yorick to Eliza* révén vált ismertté, a szentimentális irányzat nagyhatású forrásává egész Európában.¹⁵

Érdekes lehet tehát az *Érzelmes utazást*, Yorick leveleit Elizához és a Naplót együtt olvasva megvizsgálni a kérdést: Sterne szentimentális stílusát vajon hogyan értelmezhetjük egyrészt a New által emlegetett „megfelelő kontextus”, másrészt „jelen olvasási szokásaink” ismeretében?

Az Elizához írt levelek és a Napló keletkezéstörténete

Eliza Draper, a Kelet-Indiai Társaság alkalmazottjának 22 éves fiatal felesége Londonban ismerkedett meg az akkor már híres íróval, William James és felesége házában, akik Sterne jó barátai voltak. Eliza Draper a James családnál lakott, ahol a népes vendégsereg között Sterne-nel

14. *Florida Sterne* 7, p. lii.; Lewis Perry Curtis, szerk., *Letters of Laurence Sterne* (Oxford: Clarendon Press, 1935 [1965, 1967]).

15. Döbrentei Gábor és Kazinczy Ferenc olyan bécsi és párizsi kiadásokat fordított, amelyek tartalmazták Eliza (hamisított) válaszait is: *Letters Written Between Yorick and Eliza* (Vienna: Sammer, 1798). A reformkorban valószínűleg nagyobb hatása lehetett Yorick és Eliza (hamisított) leveleinek, mint az *Érzékeny utazásoknak*.

is találkozott, pár hónappal azelőtt, hogy Indiába férje visszarendelte. Levelezésük és Sterne naplóírása egy-két levél kivételével Eliza útra kelése után kezdődött. Megígérték egymásnak, hogy a viszontlátásig mindketten leveleket írnak és naplót is vezetnek. A három szöveg – a Yorick levelei Elizához, a Napló és az *Érzelmes utazás* – kronológiáját tekintve a legkorábbi datálású az a tíz levél, amelyet Sterne írt Elizának. E levelek eredetije elveszett,¹⁶ a dátumokat a levelek első szöveggondozója, Curtis rendelte hozzájuk.¹⁷ Curtis 1767 januárjára datálja az első levelet, ekkor találkozott Sterne először Elizával, aki négy éve érkezett Angliába Bombay-ből, férjét kísérte Bath-ba, hogy betegségét kezeljék; később Daniel Drapert munkája visszaszólitotta Indiába, és most feleségének is követnie kellett őt. Januárban már lehetett tudni, hogy férje visszarendelte Elizát, és csak pár hónapot fog Londonban tölteni, így már az első leveleket is a közeli elválás ihleti. Eliza márciusban hagyta el Londont és Dealben, a kikötővárosban várta a *Lord Chatham* indulását, amely április 3-án kelt útra India felé.¹⁸ Első levelével műveit küldi Elizának „Yorick”, majd nem késlekedik szerelmes vallomásával: „Nem tudom, hogyan történt – de félig szerelembe estem Veled. – *egészen* kellett volna – még soha nem értékeltem többre ... vagy gondoltam többet bárkire a nemedből, mint Rád.”¹⁹ A második levélben Eliza rosszulléte miatt aggódik, és bosszankodik, hogy nem engedte látogatását: „Emlékezz kedvesem, hogy egy barátnak ugyanolyan joga van a látogatásra, mint az orvosnak”.²⁰ A februári levelek, amelyek még Eliza londoni tartózkodásakor születtek, a mindennapi rutinról, apróságokról számolnak be. Yorick például értesíti Elizát, hogy most elmegy reggelizni, de mire visszaér, reméli, hogy Eliza küld egy sort arról, hogy jobban van, és szívesen fogadja az ő „Braminját”.²¹ A következő levél már Eliza távollét-

16. Melvyn New és Peter de Voogd, „Ten Letters from Yorick to Eliza,” p. 72.

17. Ld. New, „Ten Letters,” p. 75. Az első kiadást (1773) – amely a *Florida* kiadás forrásszövegéül szolgál (*Letters from Yorick to Eliza*, London: W. Johnston, 1773) 1775-ben újabb kiadások követték sok változtatással: ez utóbbiakat vette alapul Wilbur Cross életrajzában (*Life and Times of Laurence Sterne*, New Haven: Yale University Press, 1929) és Curtis is, aki – főleg Sterne másokhoz írott levelei alapján rekonstruálva a bejegyzések időpontját – dátumozta is a leveleket.

18. Ld. Curtis, *Letters*, p. 308, jegyzet.

19. „I know not how it comes in – but I’m half in love with You. – I ought to be *wholly* so – for I never valued, (or saw more good Qualities to value) – or thought more of one of Yr Sex than of You.” (*Letters from Yorick to Eliza*, p. 1.

20. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 3: „Remember, my dear, ‘that a friend has the same right as a physician’...”

21. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 3: „I am going out to breakfast, but shall be at my lodgings by eleven, when I hope to read a single line under thy own hand, that thou art better, and will be glad to see, Thy Bramin.”

ében íródott: utastársait emlegeti, örül, hogy Eliza láza elmúlt és kéri, írjon neki mihamarabb. Ahogy múlnak a napok, érezhetően egyre fájóbb Eliza hiánya Sterne számára, az érzékeny stílus már-már paródiába hajló mintapéldáit találjuk bennük. A James család otthonából küldi Yorick negyedik levelét: „Mrs. James és a te Braminod százszor is vegyítették könnyeiket, amikor nehézségeidről, jóságodról és bájaidról társalogtak; ez egy véget nem érő téma kettőnk között – Ó! jó és barátságos asszony!”²² Sterne maga is reflektál a szentimentális stílusra, amikor arról ír, hogy egy „szentimentális délutánt” töltött Lord Bathurst társaságában, ahol a beszélgetés kizárólagos tárgya Eliza volt, az ő egészségére ivott a társaság, és a Lord háromszor is mondott tósztot Eliza tiszteletére.²³ A kilencedik levelében említi először a Naplót: ameddig megírta, a levéllel együtt elküldte a kikötőben várakozó Elizának. Ugyanebben a levélben el is búcsúzik: „mivel ez lehet utolsó levelem, tiszta szívemből minden jót kívánok Neked!”²⁴ Az ezt követő, utolsó levél így kezdődik: „Ma reggel új Naplót kezdtem: látni fogod, mert ha nem élek elég sokáig, örököül hagyom rád. Ez egy szomorkás oldal, de fogok vidámakat is írni, és bárcsak írhatnék leveleket is neked, azok is vidámak lennének; csak (attól félek) kevés jutna el belőlük hozzád ...”²⁵ Sterne megígéri még ugyanitt, hogy minden kikötésnél várni fogja tőle Elizát valami, amíg csak a lány maga nem tiltakozik ellene.

Érdekes utat jár be a levelek tartalma. Eleinte még a napi tevékenységeiről számol be lelkesen Yorick, majd – ahogy telnek a hetek – egyre filozofikusabbá válnak a gondolatok, és egyre inkább a lelkész hangján szólal meg. Imádkozik a „szegény leány” lelkéért, bátorítja, hogy betegsége elviseléséhez vigaszul szolgáljon Elizának a túlvilági boldogság reménye.²⁶ A levelek a tizedik után hirtelen megszakadnak.

22. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 15: „Mrs. James and thy Bramin have mix'd their tears a hundred times, in speaking of thy hardships, thy goodness, thy graces, 'tis a subject that will never end betwixt us – Oh! she is good and friendly!”

23. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 5: „He heard me talk of thee, Eliza, with uncommon satisfaction, for there was only a third person, and of sensibility, with us – and a most sentimental afternoon, till nine o'clock, have pass'd!”

24. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 23: „As this may be my last letter, I earnestly bid thee farewell!”

25. *Letters from Yorick to Eliza*, p. 25: „I began a new journal this morning: you shall see it, for if I live not till your return to England, I will leave it you as a legacy: tis sorrowful page, but I will write chearful ones, and could I write letters to thee, they should be chearful ones too, but few (I fear) will reach ...”

26. Sterne így fogalmazza meg érzéseit (*Letters from Yorick to Eliza*, p. 26): „Gracious and merciful God, consider the anguish of a poor girl, strengthen and preserve her; in all the shocks her frame must be expos'd to, she is now without protector but thee.”

Nem sokkal azután, hogy Eliza hajóra száll, úgy tűnik, helyükbe lép a Napló. Az Indiába vagy az arrafelé tartó hajóra címzett levelek sorsa bizonytalan volt, hosszú hónapokig tartott, míg célba értek. Sterne ezért dönthetett úgy, hogy nem küldi külön a leveleket, hanem bejegyzésekkel teli Naplót vezet helyettük, amely ugyanúgy rögzíti gondolatait és az eseményeket, de koherensebb, hosszabb lélegzetű olvasnivalót kínál, amelynek részei kisebb eséllyel kallódnak el.

Arthur H. Cash, Sterne életrajzírója megpróbálta rekonstruálni a Napló három részét.²⁷ E szerint az első részt márciusban küldte el Sterne a búcsúlevéllel együtt. A tizedik levélben az utalás az új naplóra jelölné ki a második részt, amely a márciusi és április eleji bejegyzéseket tartalmazza. Majd április 12-én írja az első bejegyzést a harmadik részbe, amelynek a *Continuation of the Bramine's Journal* címet adja: ezzel kezdődik a Napló utolsó szakasza. A Napló azon részei elvesztek, amelyeket Sterne Elizának el is küldött. Feltehetően súlyos betegsége miatt nem volt ereje másolatot készíteni, ezért a harmadik részt nem küldte Eliza után, hanem letétbe helyezte Anne Jamesnél, aki meg is őrizte. Az áprilisi bejegyzések nagyrészt Eliza hiányáról – és ahogy ő gondolja, ezzel összefüggésben – saját súlyosbodó betegségéről, tuberkulózisának előrehaladásáról szólnak. A Naplóban több helyütt megjegyzi, hogy rossz egészségi állapotát Eliza hiánya okozza.²⁸ A dátumokat és bejegyzéseket nyomon követve New megállapítja, hogy a bejegyzések születése alatt két csomag levelet is kapott Sterne Elizától.²⁹ Az első csomagot a Cape Verde szigetéről küldte Eliza: „olvastam és sírtam – és sírtam és olvastam, míg bele nem vakultam ...”³⁰ – így kommentálja Sterne Eliza szenvedéseit, amiről a levelek feltehetően tudósítottak. A második csomagot augusztus 1-jén kapta Sterne, majd pár nap múlva hirtelen abbamarad a Napló. New ezt részben annak tulajdonítja, hogy az író felesége és leánya érkezését várta Franciaországból, részben arra gondol, hogy Sterne a második csomag

27. Cash, *The Later Years*, p. 284; vö. *Florida Sterne* 6, p. xxiv.

28. Ld. például *Florida Sterne* 6, „Continuation of the Bramine's Journal,” p. 173: „poor Sick-headed, sick hearted Yorick! Eliza has made a shadow of thee – I am absolutely good for nothing ...”; p. 175: „The loss of Eliza, and attention to that one Idea, brought on a fever – a consequence, I have for some time, forseen

29. *Florida Sterne* 6, p. xxv.

30. *Florida Sterne* 6, „Continuation of the Bramine's Journal,” p. 222: „I read & wept – and wept and read till I was blind – then grew sick, & went to bed...”

levélben sem találta, amit keresett: rá kellett jönnie, hogy érzései nem kölcsönösek, Eliza nem viszonzozza rajongását.³¹

Októberben megérkezik Sterne leánya anyjával, Mrs. Sterne-nel. Férj és feleség megegyezik a formális különélésről. Sterne eladja birtokai egy részét, hogy felesége és leánya éves járadékban részesüljenek Franciaországban, ahová végleg költözni kívánnak. Sterne számára nagy lelki terhet jelent felesége jelenléte, a Naplót sem írja, és bosszantja, hogy az *Érzelmes utazást* sem tudja nyugalomban fogalmazni. Regényét a Napló utolsó bejegyzéseivel egyidejűleg kezdhette el írni, még a nyár elején. Még egy rövid bejegyzést találunk Mrs. Sterne távoztása után, november elsején. Ebben leírja, hogy feleségétől barátságban, Mrs. Sterne részéről „félíg szerelemben” váltak el: „meghódítottam ... és most több mint félíg szerelmesen hagy itt – Dél-Franciaországba utazik, mert nem kedvez egészségének Anglia – és az életkorának sem, amit most tíz évvel többnek vall, mint gondoltam – a hatvan határán mozog – így hát Isten áldja meg – és tegye boldoggá élete hátralévő részében ...”³²

A Naplót Sterne 1767. április 12 és november 1 között írta, és bár részben egyidejűleg készült a Yorick leveleivel, inkább azok folytatásának tekinthetjük. Egy-két dolgot ugyan megtudunk Elizáról, de lényegében egyoldalú kommunikáció, ami fennmaradt, és talán nem csak azért, mert Eliza ellenállt saját levelei publikálásának. Mindkét írásművön átsugárzik Sterne magányossága, betegség-tudata, annak sejtése, hogy Elizát már nem fogja többé látni. A levelek is ebben a kétségbeesett-lemondó hangulatban íródnak. Elrendezésük a kritikai kiadásban nehezíti az „érzékeny” olvasást, mert belevegyül a többi levél közé. Ha azonban Yorick leveleit olvassuk, egészen más élményben lesz részünk: szembetűnik a Naplótól eltérő, gondosan fogalmazott stílus, amely a szentimentális nyelvezet összes jegyét magán hordozza. Meghatározó és közös jegye a Naplónak és a leveleknek a konfesszió műfaja, Sterne őszinte érzelmei, reflektálatlan vallomásai, amelyet a bennük található életrajzi elemek tesznek hitelessé. Cash ezzel kapcsolatban megjegyzi: nem tudni, publikálásra szánta-e Sterne a Naplót,

31. Vö. Cash, *The Later Years*, pp. 302–3. Nem tudni, mit írhatott Eliza, de Cash szerint leginkább az őt kízó reumatikus fájdalmakról, rohamokról, „delíriumos” állapotokról – arról azonban semmit, hogy bármit is érzett volna Sterne iránt.

32. *Florida Sterne* 6, p. 225: „I have conquerd her ... & she leaves me, more than half in Love with me –She goes into the South of france, her health being insupportable in England – & her age, as she now confesses ten Years more, than I thought – being on the edge of sixty – so God bless – & make the remainder of her Life happy ...”

az azonban érdekes, hogy szembemegy a kor irodalmi hagyományával. Míg mások fiktív naplóikat próbálták valóságosként eladni, itt éppen az ellenkező eset áll fenn, Sterne egy valóságos Naplót próbál fikcionálni. Megváltoztatja a neveket, egy Előszót is beilleszt – valószínűleg utólag –, amit a majdani olvasónak szánhatott.³³ New véleménye érdekes a Napló stílusáról, amelyet a regényével vet össze. Mindkét mű stílusát (és a levelekét is) oly mértékben meghatározzák az életrajzi elemek – a „kísértések és vágyódások”, és ezek vallásbeli megfeleltetései –, hogy teljesen szükségtelen – írja – olyan kifejezéseket „előhívni, mint a »sentiment«, »sensitivity« vagy egyéb hívószavak, amelyek szokás szerint előkerülnek ezeknek a műveknek a szakirodalmában.”³⁴ Sterne-t ebben az utolsó időszakban – amikor minden reménye elszállt, hogy Elizát valaha viszont fogja látni – lelkeszként egyre inkább saját üdvösségének a gondolata foglalkoztatta, nemcsak sajátja, de embertársaié is.³⁵ Ezek a vélemények azt sugallják, hogy legalábbis Yorick levelei és a Napló esetében a publikálás – és ezáltal ezen írások „irodalmiasítása”, a szentimentális kánonba kerülése – teljesen esetleges, véletlenszerű esemény volt, sőt, a Sterne-filológia szempontjából talán nem is érdekes, hiszen ő maga nem publikálta őket. Nem tudni, mi volt velük a szándéka, elsősorban mint életrajzi adalékok maradtak érdekesek számunkra. Ha a többi levéllel együtt olvassuk az Eliza Draperhez írott leveleket, Sterne életének erről a rövid, utolsó előtti – az *Érzelmes utazás* írását közvetlenül megelőző, azt inspiráló – fontos periódusáról tudunk meg adalékokat. Ha azonban a „Yorick levelei Elizához”-t (1773) olvassuk, egyetértünk New-val abban, hogy a műben megfogalmazódó, terjengős „pátosz” mai szóval legjobban talán a „megszállottság” („obsession”) kifejezéssel írható le.³⁶

Hasonlóan Yorick utolsó levelei és a Napló írása kezdetéhez, az *Érzelmes utazást* is a Napló utolsó bejegyzéseivel egy időben kezdte írni Sterne. 1767 elején visszatért Londonból Shandy Hallba – a York melletti kis faluban, Coxwoldban lévő parókiájára, hogy betegsége súlyos

33. Cash, *The Later Years*, p. 285. Lábjegyzetben azt is megjegyzi, hogy – korábbi publikációjában hangoztatott nézetével ellenkezőleg – megváltozott a véleménye, ma már ő is úgy gondolja, publikálásra szánta a Naplót Sterne.

34. *Florida Sterne* 6, p. lii.

35. *Florida Sterne* 6, p. liii. Alátámaszthatja ezt a véleményt az alábbi, Anne Jamesnek küldött levélrészlet is: „Érzékeny utazásom tetszeni fog Mrs. Jamesnek és Lydiámnak is – kettejükért kezeskedem. Olyan téma, ami jól halad, és illik ahhoz a lelkiállapothoz, amelyben egy ideje már létezem – mondtam Önnek: termem az volt, hogy megtanítsan bennünket arra, hogy jobban szeressük a világot és embertársainkat, mint azelőtt ...” *Florida Sterne* 8, p. 629.

36. *Florida Sterne* 6, p. xxiii.

rohamait a vidéki, egészségesebb környezetben kiheverje, és a nagyszámú baráti társaság, amely Londonban rendszeresen látogatta, ne zavarja vidéki nyugalmaiban és az írásban. Az *Érzelmes utazást* kiadásra szánta Sterne. Szerződést kötött londoni kiadójával, és azt ígérte, hogy karácsony előtt elkészül az első két kötettel.³⁷ Félre akart tenni minden egyéb kööttséget, hogy teljesen a regényírásnak szentelhesse idejét. Valószínűleg ezért marad abba a Naplóírás is, bár egy-két bejegyzés erejéig még megpróbálja párhuzamosan írni a kettőt.

Az *Érzelmes utazás* keletkezéstörténete

Az *Érzelmes utazás* írása lassan indult, Sterne-nek időre volt szüksége, hogy ráhangolódjék. Leveleiben és Elizának írt Naplójában is találunk erre utalásokat, az 1767 júniusi–júliusi bejegyzésekben. Eleinte még Elizát okolja, amiért távolléte gátolja abban, hogy „utazásaira” akár napi félórát tudjon fordítani. Itt írja azt is, hogy kénytelen lesz „kizárni” őt a gondolataiból, bár képzeletében mindig vele marad.³⁸ Panaszkodik, hogy állandóan félbeszakítják írását, bizakodik bár, de nehezen halad vele. A Napló írásával való egyidejűséget, a folytonos vágyódást Mrs. Draper után bizonyítja a regény elején található explicit utalás Elizára: „... aznap éjjel, ha meg talállok halni bélszorulásban ... minde nem a francia királyra szállott volna. Még e kis képet is, melyet oly régóta hordok s oly gyakorta fogadtam neked, Eliza, hogy magammal viszem a sírba – még azt is levonták volna nyakamból!”³⁹ A Napló június 17-i bejegyzésében Sterne így indokolja Eliza említését a regényben:

37. 1767. június 9-én írja Sterne Richard Davenportnak: „éppen ma reggel, amint nekiálltam írni Érzékeny Utazásomat Franciaországban – kaptam egy levelet feleségemtől, aki Marseilles-ben tartózkodik éppen és azt híreszteli, arra készül, hogy (nem megírja – hanem ami ennél sokkal jobb dolog) Érzékeny Utazást tesz Franciaországban és ezer mérföldet utazik, csupán azért, hogy három hónapra meglátogasson.” *Florida Sterne* 8, p. 592. Thomas Becketnek, a kiadójának szeptember 3-án már azt írja, hogy „jól haladok Érzékeny utazásommal” (p. 616). A Napló júl. 4-i bejegyzésében írja, hogy nem szegi meg ígétét, mielőtt Londonba megy, befejezi az *Utazást* (*Florida Sterne* 8, p. 213).

38. *Florida Sterne* 8, p. 194.

39. Laurence Sterne, *Érzékeny utazás* (Budapest: Európa, 1957), p. 6. Még egy helyen említi Sterne Elizát, az Amiens-ről szóló első fejezetben, ahol azon morfondírozik Yorick, illő-e nyakában Eliza miniatűr portréjával meglátogatnia Madame de L.-t, aki invitálja, látogassa meg, ha arrafelé visz az útja: „...– Boldogság örök forrása! – mondtam térdre esve. – Te légy a tanúm, és ti tisztá lelkek, e szent forrás ízlelői, hogy nem megyek Brüsszelbe, hacsak Eliza is nem jön velem – a mennyekbe vezető út vinne arra bár!” (p. 81).

Beletettem nevedet, *Eliza!* és képedet a művembe – ott maradnak örökre – amikor Te és Én már nem leszünk – művemnek valamely jegyzetelője vagy magyarázója –, ezen a helyen megragadja az alkalmat, hogy beszéljen a barátságról, amely oly sokáig és hűségesen fennmaradt Yorick és a Hölgy között, akiről ír ...⁴⁰

Bár vannak a regényben életrajzi elemek, inkább az a megdöbbenő – írja New –, hogy mennyire kevésbé hasonlít a regénybeli utazás Sterne saját tényleges utazásaira Franciaországban. Leszámítva az Elizára tett utalásokat, Monsieur Dessein alakját és az útleveles fejezetet, semmi más nem egyezik Sterne ama két korábbi utazásával, amelyeket 1762–64 és 1765–66 között tett Franciaországba.⁴¹ Az első rész (és az első Amiens-ről szóló fejezet) után nem találunk semmilyen életrajzi elemet a műben, annál több kapcsolódást a korábbi regény, a *Tristram Shandy* egyes előrevetítő epizódjaihoz.⁴² Utalásokat a regény születésére a levelekben olvashatunk, de arról Sterne igencsak rejtélyesen ír, miként olvashatnánk szentimentális regényét. Egy ismeretlen grófnak, aki „Yorick” után érdeklődik, beszámol 1767. november végén regényéről, amely már majdnem kész állapotban lehetett ekkor. A levélben őszinte és megrendítő vallomást olvashatunk arról, mennyire testetlelket kimerítő munka volt Sterne számára az alkotás ebben az utolsó periódusban. Érezhetően utolsó energiáit emésztette fel az *Érzelmes utazás* megírása:

[Yorick] kimerült, szellemében és testében egyaránt az Érzékeny Utazástól – igaz, hogy az írónak magának is éreznie kell, különben olvasója sem fog – de az én érzéseim egész testemet-lelkeimet zúzták darabokra – úgy hiszem, az agynak éppúgy szüksége van feltöltődésre, mint a testnek ...⁴³

40. *Florida Sterne* 6, „Continuation of the Bramine’s Journal,” p. 202; vö. p. 232, jegyzet.

41. Laurence Sterne, „*A Sentimental Journey*” and „*Continuation of the Bramine’s Journal*” with Related Texts, szerk. Melvyn New és W. G. Day (Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 2006), pp. viii–x.

42. Ld. a „*Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey*” című fejezetet: New, Laurence Sterne, pp. x–xii. Yorick a halál elől menekül Franciaországba a *Tristram Shandy* hetedik könyvében, és a kilencedik, utolsó kötetben megjelenik az *Érzékeny utazás* Máriája.

43. *Florida Sterne* 8, p. 633. Szintén idézi New, *Florida Sterne* 6, p. xxix.

A Sterne-t magyarázók körében legtöbbet idézett levélrészlet az író egy ismeretlen rajongójához, „Hannah”-hoz írt levélből származik: „*Utazásom*, amely Önt pont annyira fogja megríkatni, amennyire engem megnevettetett.” Ezeket a sorokat sokféleképpen interpretálja a szakirodalom, korszakonként más és más magyarázati lehetőséget részesítve előnyben.⁴⁴

Míg rengeteg tanulmány foglalkozik a szentimentális stílus jellemzőivel Sterne utolsó művében, a *Florida Sterne* kiadói szándékosan nem foglalnak állást ebben a kérdésben. Láthatóan feltűnően kerülve, hogy – az egyébként majd’ 150 oldalnyi jegyzetanyagban, amely terjedelemben szinte ugyanannyi, mint a regény terjedelme – bármit mondjanak a szentimentalizmusról, még ott is, ahol a szót Sterne maga is hangsúlyozottan használja. Így járnak el például az utazók híres katalógusánál Yorick „Előbeszédében” – ahol az utolsó utazótípus, „Az Érzelmes Utazó” Yorick maga. A jegyzet mindössze annyit ad az olvasó tudtára, hogy ilyesfajta katalógusokat szokás volt a korban készíteni, az utazás-irodalom bevett trópusának számított, és példának idézi Josiah Tucker 1757-es művét, az *Instructions for Travellerst*.⁴⁵ New azzal magyarázza az érzelmes irodalomra tett utalások szándékos kerülését, hogy nincs hozzá elég tér, az egész századot kellene jellemezni a megértéséhez:

Ahogy a megelőző generáció képtelen volt kellően átfogó definícióját adni az „ész”-nek – a századról írt megannyi igényes kommentár dacára –, úgy az újabb törekvés, hogy az „Age of Sentiment”-ről egyértelmű képet alkossunk, is inkább csak arra jó, hogy ismét többjelentésű kifejezések bukkanjának elő, amelyek megpróbálják bemutatni a légkört, amelyben a 18. század élt, mozgott, és létezett.⁴⁶

New-t szövegkiadóként már az első *Florida*-kiadás, a *Tristram Shandy* kiadása óta (1978) nyugtalanítja saját attitűdje: a szövegértelmezés szempontjából fontos pontokon gyakran hagyja magára az olvasót, pedig kommentátorként talán éppen segítenie kellene őt. Egy korábbi tanulmányában, amelyet a *Tristram Shandy* annotálásáról írt (és amelyet

44. Ld. New véleményét: „De Sterne soha nem fogalmazta meg célját egyértelműen az *Utazásban* – és azt sem, szerinte milyen hatást fog kiváltani az olvasóból.” *Florida Sterne* 6, p. xxix.

45. *Florida Sterne* 6, *A Sentimental Journey through France and Italy*, pp. 247–8.

46. *Florida Sterne* 6, p. xlv.

az *Érzelmes utazás* előszavában is felemlíti), azt próbálja megokolni, miért választotta azt a megoldást, hogy nem magyarázza el Sterne tréfás megjegyzéseinek csattanóit. Úgy döntött, az olvasóra bízta, rájön-e az olyan, többnyire szexuális töltetű záróakkordok igazi jelentésére, mint amilyenek az esetek nagy részében az „etc.” rövidítéssel jelölt, befejezetlen végű mondatok. A szerkesztő feladatáról a *Tristram Shandy* jegyzeteiben ezt állította:

Azonban nem az a szerkesztő feladata, hogy meghatározza, mit fedezzen fel az olvasó ezekben az egymásra épülő történetalakokban; inkább az, hogy az interpretáció határán pozicionálja az olvasót, tréfát űzve abból a természetes és állandóan sürgető érzésből, hogy megértsük a szöveget, amellyel találkozunk. Ebben a tekintetben Sterne nagyobb részben osztozik jegyzetíróival, mint olvasóival, mert írásában, úgy tűnik, kétségbeesetten kerüli a beteljesedést ...⁴⁷

Az *Érzelmes utazás* bővelkedik magyarázat nélkül hagyott csattanókban. A szexuális utalások többször hallgatásban (erre példa a regény utolsó mondata), olykor (eltereléskeppen talán) a keresztény szeretet valamely tanításának hangoztatásában, néha valami egészen más témában fejeződnek be. A regény elején a hintóban összezárva Madame de L.-el, Yorick éppen „ajánlatot” tenne a hölgynek, de a hír – mely szerint fivére, L. gróf éppen megérkezett a fogadóba – pont félbeszakítja mondandóját. Madame de L. azt válaszolja, hogy Yoricknak fölösleges szavakba öntenie mondandóját, egy hölgy anélkül is megérzi szándékát. A fejezetet Sterne e szavakkal fejezi be: „Ezeket mondván, hagyta, hogy kétszer is csókkal illessem kezét; érzékenységgel ve-gyes érdeklődéssel tekintve rám, kiszállt a hintóból – és istenhozzádot mondott.”⁴⁸ Valamely sikamlós téma hirtelen rövidre zárására egy újabb példa, amikor La Fleur levelét – amelyet egy káplár írt egy kisasszonynak arról, hogy valamely éjszaka látogatást fog nála tenni, amikor férje nincs otthon – Yorick átmásolja, hogy elküldje Madame de L.-nek. Ez az epizód így zárul: „S csak hogy örömet szerezzek a szegény flótásnak, ki reszketett becsületemért, a maga és levele becsületéért, kivettem a javát a le-

47. Melvyn New, „‘At the Backside of the Door of Purgatory’: A Note on Annotating *Tristram Shandy*,” in *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, szerk. Valerie Grosvenor Myer (London: Vison and Barnes and Noble, 1984), 15–23, pp. 21–2.

48. *Érzelmes utazás*, ford. Határ Győző (Budapest: Európa, 1957), p. 51.

vélnek és a magam módján kicirkalmazva – lepecsételtem és elküldtem Madame de L.-nek. Másnap reggel folytattuk utunkat Párizs felé.”⁴⁹ Az olvasó egészen más befejezést várna például a Madame R. szobalányától való búcsúzkodásnál is: „Oly szívélyes búcsút vettünk, hogy ha másutt történt volna, úgy vélem, oly hő s oly ártatlan, szerelmes csókkal pecsételtem volna meg barátságunkat, mint egy apostol. De Párizsban, ahol csak a férfiak csókolóznak, azt tettem, ami minden csókkal felér: az Ég áldását kértem rá.”⁵⁰

Ezeket az epizódokat olvasva úgy érezheti az olvasó, mintha Sterne igyekezne szentimentális olvasatba erőltetni megannyi pikáns történetet, de ez nem sikerül neki, és a sikertelenségért még meg is feddi az olvasót. Amikor a kesztyűboltban Yorick hosszú percekig tapintja a *grisette* csuklóján annak szívverését, így védekezik:

Kellemetlenebb mesterség is van a világon annál, mint mikor egy asszony csuklóját tapogatjuk. – De egy *grisette*-ét – mondanád – egy boltban, ország-világ előtt, Yorick! – Annál jobb; mert ha szándékom egyenes, Eugenius, bánom is én, ha látja ország-világ, hogy tapogatom.⁵¹

Yorick szándéka egyáltalán nem egyenes, ezt a Madame de L.-nek küldött levél vagy a „Fordítás” fejezetben F. marchesinával való flörtje leírásával („nyomban hintójába szálltam, s a marchesina elvitt magához”)⁵² többször bizonyítja. Nem nagyon hiszünk Yoricknak akkor sem, amikor Madame de Rambouillet-ről (aki „mintegy hatheti ismeretség után” magával viszi Yorickot hintájában „mintegy két mérföldnyit a városon kívül”) rögtön az esemény elmesélése után így nyilatkozik: „Madame de Rambouillet-nél tisztesebb asszony nem akad, nála erényesebb és tisztább szívet keresve sem találhatnék.”⁵³

Jellemző vonása a regénynek, hogy a történet előrehaladtával a szexuális utalások mintha egyre nyilvánvalóbbá válnának, és mintha Yorick egyre szenvedélyesebben védené magát az olvasók előtt. A „Diadal”-t megelőző fejezet a regény végéhez hasonló *aposiopesis*ben, elhallgatásban ér véget. A szobalány cipőcsatját hajol le Yorick becsa-

49. *Érzelmes utazás*, p. 88.

50. *Érzelmes utazás*, p. 125.

51. *Érzelmes utazás*, p. 98.

52. *Érzelmes utazás*, p. 108.

53. *Érzelmes utazás*, p. 118. A fejezet nem ezzel ér véget, hanem Yorick „szűzi” kommentárjával arról az eseményről, hogy amikor a városba visszatérnek, Madame de Rambouillet megállítja a hintót, hogy kiszálljon „peselni”.

tolni, amiről így számol be: „Lelkemre, viszonzásul nem tehettem egyebet, mint hogy átfűzve szíját, becsatolom; majd azzal elkészülvén, fel-emeltem másik lábát is, hogy lássam, rendben van-e mindkettő; ám oly hirtelen tettem, hogy a csinos *fille de chambre* óhatatlanul egyensúlyát vesztette – s akkor...”⁵⁴ Itt véget ér a fejezet, de a következő fejezet az olvasó dorgálásával kezdődik: „Igen – s akkor – ó, ti fagyos fejek s langy szívek, kik szenvedélyeiteket prézsmitálással kiűzni vagy álcázni tudjátok, mondjátok meg nekem, mi vétek van abban, hogy szenvedélyeink vannak?”⁵⁵ Még mielőtt felsegítené a csinos *fille de chambre*-t a földről, Yorick gyorsan elmond egy kiátkozó fohászt azok ellen, akik rosszat gondolnának róla: „Vesszőzd meg az ily bölcseket, természet hatalmas Irányítója!”⁵⁶

A kimondottan szentimentális részek is tartogatnak nem várt fordulatokat. Több példát is lehet felhozni: a ferences barát epizódja, a tubákos-szelence (a barátság és engesztelés gesztusát kifejező) elcsere-élése, vagy a halott számár gazdájának megindító története, amelynek a kimúlását siratta az öreg zarándok ezekkel a szavakkal: „Tartok tőle, hogy testemnek bánatommal tetézett súlya több volt annál, mint amit elbírható.”⁵⁷ Ilyen példa Mária szomorú epizódja, aki kutyájában, Silvióban találja egyetlen vigaszát. Ez a jelenet azzal végződik, hogy Yorick törölgeti Mária könnyeit:

Mellételepedtem s ő hagyta, hogy keszkenőmmel letöröltssem hulló könnyeit. Majd vele, majd az övéit, hol megint az enyéimet, hol az övéit töröltettem újfent s eközben oly leírhatatlan megindultságot éreztem, hogy hitten-hiszem, ez érzést az anyagnak s a mozgásnak semmiféle egybekapcsolódása által megmagyarázni nem lehet.⁵⁸

Miközben tudjuk, hogy a szomorú, szeretője által elhagyott Mária mint a szentimentalizmus ikonikus alakja vált ismertté az európai irodalomban, Thomas Keymer meggyőzően bizonyította, hogy az epi-

54. *Érzelmes utazás*, p. 175.

55. *Érzelmes utazás*, p. 175.

56. *Érzelmes utazás*, p. 176.

57. *Érzelmes utazás*, p. 76. Yorick itt ismét a szeretet parancsát vonja le igazságként a két gyermekét elvesztett, de a szamarát sirató öregről: „Pirulhat a világ! – mondtam magamban. – Ha csak annyira szeretnénk egymást, mint e szegény jámbor szerette szamarát: már az is volna valami.”

58. *Érzelmes utazás*, p. 215.

zód Sterne parodikus és pikáns reflexiója Andrew Marvell „Nymph Complaining for the Death of Her Faun” című versére.⁵⁹

Keymer az *Érzelmes utazásról* írt újabb tanulmányában – miután sorra veszi a szentimentális Sterne filozófiai forrásait – arra a következtetésre jut, hogy a szerző a regényben humorosan reflektál Yorick naiv szentimentalizmusára. Rámutat azokra az epizódokra, amelyekben alaposabb olvasás után feltűnik, hogy Yorick olykor igen teátrális lelkesedései és elérzékenyülései mögött sokszor közöny, a valódi figyelem hiánya, de mindenekelőtt nárcisztikus önszeretet, a saját gondolatok és szentimentális érzések szüntelen és szinte idegesítő ömlengése rejtőzik.⁶⁰ Keymer véleménye szerint kettős olvasatot kínál az író a regényben:

Sterne olyan szöveget kínált az olvasónak, amelyben az egyik szinten megfelelően kiszolgálja a szentimentális ízléseket, de egy másik szinten ugyanezek mint sekélyes és önbecsapó ízlések jelennek meg, kiszolgáltatva a bennük rejlő kritikának. Ebből a perspektívából tekintve, ha az *Érzelmes utazás* valóban morális tanítást hordozó regény, a lecke, amire tanít, meglehetősen nyugtalanító: az, hogy mások baját kiváló nyugalommal viseljük el.⁶¹

A regény keletkezéstörténetét és a Sterne-kutatók véleményét – illetve annak szándékos elhallgatását – jobban megismerve, az olvasó elveszíti azt a fajta ártatlanságot, ami például a reformkorban Döbrenteit és Kazinczyt is olyannyira megihlette, hogy versengve fordították Yorick és Eliza levelezését. Különösen elbizonytalaníthat, hogy az életrajzi elemeknek is csak a töredékét ismerjük. Nem maradt fenn a Napló első két része, Eliza Draper levelei eltűntek, nem tudjuk, milyen leveleket semmisített meg Lydia Sterne, és William Combe mely leveleket hamisíthatta. Az a fajta érzékenység, amelytől a mai olvasót a filológia eredményei paradox módon megfosztották, valóban elveszett. Ami azonban meglelt, az kétféle könnyet is csal a szemünkbe. A kutatók által bemutatott, magánjellegű iratokból kibontakozó utolsó időszak, Sterne drámaian súlyos testi-lelki szenvedései,

59. Ld. Thomas Keymer, „Marvell, Thomas Hollis, and Sterne’s Maria: Parody in *A Sentimental Journey*,” *The Shandean* 5 (1993) 11–25. Vö. Sterne 6, *A Sentimental Journey through France and Italy*, p. 366.

60. Ld. Thomas Keymer, „*A Sentimental Journey and the Failure of Feeling*,” in *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, szerk. Thomas Keymer (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 79–94.

61. Keymer, „*A Sentimental Journey*,” p. 92.

beteljesületlen vágyai, magánya, és az ezekről szóló, őszinteségükben nagyon megható beszámolóit, együtt olvasva a szentimentális regény divatjára adott leghumorosabb parodikus válasszal, arra inspirálják az olvasót, hogy ne feledje Yorick könyörgését: „hisz oly lágyszívű vagyok, mint egy asszony, s kérem a világot, hogy ne nevéssen ki, hanem szánjon inkább.”⁶²

62. *Érzelmes utazás*, p. 38.

Géza Kállay

A Case for the Unsaid

Timon of Athens's Pale Fire

No one interested in the relationship between images (metaphors, “pictures”) and concepts (as they are analysed, connected and applied in philosophy) can pass by *Timon of Athens*¹ silently, where, as early as in the first scene, Apemantus, the cynic philosopher, and the Poet rather provokingly confront each other with: “How now, poet?” – “How now, philosopher?” (1.1.215–6). I do not claim that the only theme of the play is to kindle up, or, for that matter, to settle the ancient, Platonic grudge between philosophy and poetry (literature), or – because a Painter is also among the *dramatis personae* – between philosophy and art. Yet I would certainly like to claim that, at several points of Timon’s tragedy, the appreciation of Timon’s figure from an artistic (aesthetic) point of view on the one hand, and from an ethical (sometimes even pragmatic), philosophical point of view on the other, is in focus, as if the respective aspects of art and philosophy were the markers of the rift at the heart of the play: the split in Timon himself. Perhaps the most obvious feature of *Timon of Athens*, determinant also of its – largely epic² – structural design, is the gulf between the two Timons. In the first two acts we see a “tycoon”, who is well-placed in urban society, who is generous, bounteous, who loves, and – at least apparently – is loved by, everyone. In Act 4 and 5, in turn, there is the “Misanthropos,” the hater of mankind (cf. 4.3.54), a deprived and naked savage in the woods, whose former blessings all turn into curses, with a period of transition,³ roughly in the third act, containing the appropriate insight into his situation (*anagnorisis*) and a proper turn of fortune (*peripeteia*). This turn is clearly foreseen in the

1. I quote the play according to the New Cambridge Shakespeare: William Shakespeare, *Timon of Athens*, ed. Karl Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), but I also rely on the edition in *The Norton Shakespeare*, gen. ed. Stephen Greenblatt (New York and London: W. W. Norton and Company, 1997), 2245–2306, and the Arden edition, ed. H. J. Oliver (London and New York: Methuen, 1959, 1963, 1986).

2. Cf. the full title of the play in the Folio: *The Life* (and not “tragedy”) of *Timon of Athens*.

3. “... my lord leans wondrously to discontent. His comfortable temper has forsook him; he is much out of health, and keeps his chamber” – a servant comments (3.4.64–5).

prophetic icon, the “high and pleasant hill” (and not wheel) of “Feigned Fortune” (1.1.65–6) by the Poet as early as in the first scene.⁴

That there are two Timons would not need elaboration if the split – at least at first sight – were not almost totally schizophrenic. If the main characters of the first half of the drama (Alcibiades, Apemantus, Flavius, the Painter, and the Poet) were not visiting Timon in the woods in the second, and if he were not bearing the same name, it would be hard to acknowledge that we are watching the same person. G. R. Hibbard in The New Penguin edition of the play even remarks that its second part is almost a total reversal of what happened in the first,⁵ and J. C. Maxwell, perceiving a clear connection between *The Merchant of Venice* and *Timon*, claims that in *Timon* the “two plates of the scale have become the two halves of the play itself, where one completely outweighs the other.”⁶ The latter is an especially valuable observation in the light of the often heard assessment that Timon’s tragedy is an almost pure case of upsetting a balance; Timon’s “bounty” (“goodness,” “worth”), so often referred to in the play, turns from liberality into prodigality, a virtue into a vice.⁷

Of course, the play itself does know about this duality; Apemantus tells Timon in Act 4 Scene 3: “The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends” (306–7). Yet it seems – and hence my chief interest in the play – that it is the first Timon who is reserved for artistic appreciation, and that it is precisely an aesthetic aura which saves him from penetrating philosophical insight; it is hardly accidental that in Act 1 Apemantus and Timon only exchange a few words, and Apemantus’s running commentary on the feast and the lords “eat[ing]” Timon (1.2.39) and “dip[ping]” their “meat in” his “blood” (1.1.40) is only heard by the audience, whereas in Act 4 Scene 3 Timon and Apemantus have an almost 200-line-long, proper dialogue

4. Cf. Harry Levin, “Shakespeare’s Misanthrope,” *Shakespeare Survey* 26 (1973) 89–94. Levin comments that the play “corresponds well enough with the basic patterns of medieval or Renaissance tragedy. Seldom indeed has a downfall been so precipitate from such lavish prosperity to such crouching adversity. But, whereas the traditional sacrifice was a throne, a high office, or a beloved partner, here the loss is reckoned in financial terms” (p. 91).

5. Cf. William Shakespeare, *Timon of Athens*, New Penguin Shakespeare, ed. G. R. Hibbard (London: Penguin Books Ltd., 1970), p. 38.

6. J. C. Maxwell, *Shakespeare’s Tragedies* (London: Longman, 1972), p. 288.

7. “Aristotle understood ‘liberality’ as a virtue, with the condition that ‘the mean in relation to wealth’ (*Nichomachean Ethics*, IV, i, 1) is observed: ‘the liberal man is one who spends in proportion to his means as well as on the right objects’ (IV, i, 23). If, however, liberality turns into a mode of excess, if it results in wasting one’s substance, it becomes a vice and is then named ‘prodigality’ (IV, i, 2 and 5).” (Quoted in Klein, p. 175).

(198–393). In the first banquet-scene Timon is moving as if he were in a picture, or as if he were a picture himself, ironically underlined by the possible *double entendre* in Timon's question: "How lik'st thou this picture, Apemantus?" (1.1.197). Flavius talks generally when he puts the rhetorical question "Who would be so mocked with glory ... To have his pomp, and all what state compounds, / But only painted like his varnished friends?" (4.2.32–5), yet the reference to Timon can hardly be doubted. In the light of Flavius's remark, A. D. Nuttall's insight that the Poet and the Painter in the opening scene "are not so much talking persons as walking texts, speaking pictures"⁸ fits, it seems, Timon as well. In the second half of the play, Timon may become a target to be vivisected by philosophy precisely because he has stepped out of a picture into which he was painted to get inscribed onto a tomb, as if philosophy could only come *into the picture* when the mask of art has been chiselled off, the grave has been dug, and the tomb erected.

Let me start the discussion of the above duality with some commonplaces associated with *Timon* in Shakespeare-criticism. It has, since Dr. Johnson, been regarded as raising very serious textual and, hence, editorial problems; perhaps the well-known confusion that surrounds even its first publication in the First Folio of 1623 (that it was inserted instead of *Troilus and Cressida* and that it upset the page-numbering of both *Romeo and Juliet* and *Julius Caesar*⁹) is already a sign of some editorial puzzlement on John Heminge's and Henry Condell's part.¹⁰ Since Dr. Johnson,¹¹ it has often been noted that it has a corrupted textual body, that it abounds – to follow Oliver's useful inventory – in "loose ends," "false starts," "inconsistencies in the naming of the characters or the spelling of their names," and in "the exceptional irregularity of versification."¹² Thus, it has been suggested that Shakespeare may have lost interest in, and abandoned his drama; the most powerful advocate of the theory that "*Timon* is an unfinished play" is Una Ellis-Fermor.¹³ There are very few today who would side with G. Wilson Knight, who claimed that it is "conceived on a scale even more tremendous than

8. A. D. Nuttall, *Timon of Athens*, New Critical Introduction to Shakespeare (New York: Harvester Wheatsheaf, 1989), p. 16.

9. Cf. Oliver, pp. xiii–xiv.

10. I follow the spelling of the signatures after "The Epistle Dedicatorie" in the First Folio, as it is reprinted in *The Norton Shakespeare*, p. 3349.

11. "In the plan there is not much art ... many passages [are] perplexed, obscure, and probably corrupt" (*Johnson on Shakespeare*, ed. Walter Raleigh, 1908, pp. 165–6), quoted in Klein, p. 67.

12. Oliver, p. xiv.

13. Cf. Una Ellis-Fermor, "Timon of Athens: An Unfinished Play," *Review of English Studies* 18 (1942) 270–283.

that of *Macbeth* and *King Lear*" and that its "universal tragic significance is of all most clearly apparent."¹⁴ It has rather been suggested, partly to "excuse" Shakespeare,¹⁵ partly to simply explain the relatively messy state the text is in, that (as Karl Klein explains) another – perhaps inferior – playwright's "work ... served as a draft that Shakespeare had used or whose work, conversely, was a revision or completion of a draft that Shakespeare has left in an unfinished state"¹⁶ and post-modern theories of authorship have only added to the dissolution of a "single hand" behind *Timon*. For the 1986 Oxford Shakespeare it is established that Thomas Middleton is a co-author,¹⁷ but in the history of *Timon*-criticism Heywood, Chapman, John Day and Cyril Tourneur have also been suggested as collaborators in one way or another.¹⁸ Thus, the "two Timons" I noted above might simply be explained, for example, by two hands, one working out the bounteous Timon, the other the misanthrope,¹⁹ and hence there is no "mystery," no "schizophrenia," and even the poor quality of the play might be explained.

What one or more of these theories suggest might well be the case, yet here I will not be concerned with any of them. Lest I should be tempted to disregard the aesthetic and ethical questions *Timon of Athens* poses, I adopt the interpretative stance taken by Stanley Cavell, this time as it is represented in his article "Skepticism as Iconoclasm: the Saturation of the Shakespearean Text."²⁰ Cavell claims that the general

14. G. Wilson Knight, "The Pilgrimage of Hate: An Essay on *Timon of Athens*," in *The Wheel of Fire* (London: Methuen and Co. Ltd., 1930, 1949, 1978), 207–239, p. 207.

15. E. K. Chambers "excuse" does not involve other authors but, according to a "personal whimsy" of his (as he himself calls it), the play shows symptoms of mental disturbance; "during the attempt at *Timon of Athens* a wave broke, an illness followed, and ... when it passed the breach between the tragic and the romantic period was complete." Quoted in John Bayley, *Shakespeare and Tragedy* (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981), p. 90.

16. Klein, p. 62.

17. Cf. William Shakespeare, *The Complete Works*, gen. ed. Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford: Oxford University Press, 1986), and also Stanley Wells and Gary Taylor, eds, *William Shakespeare: A Textual Companion* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

18. Cf. Klein, pp. 62–5.

19. Cf., in this respect, Ralph Berry, *Tragic Instance: The Sequence of Shakespeare's Tragedies* (Newark: University of Delaware Press and London: Associated University Presses, 1999): "part two is poor theatre, astonishingly so for its author. Part one, on the other hand, is first-rate" (p. 166).

20. *Shakespeare and the Twentieth Century: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Los Angeles, 1996*, ed. Jonathan Bate, Jill L. Levenson and Dieter Mehl (Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 1998), 231–247.

bashfulness, fear, or even contempt that has been going on in the past twenty years as regards the old-time praise of Shakespeare, that praise including the “humanist” acknowledgement of his “genius,” has to do with the avoidance of the Shakespearean text, resulting from a kind of scepticism towards its existence. For Cavell, this scepticism and avoidance may sometimes take the form of precisely *dealing with* the historicity, the transmission, the authorship, etc. of the very Shakespearean text. I might be a man like Timon, “in whose breast / – in the words of the steward, Flavius – Doubt and suspect, alas, are placed too late” (4.3.504–5), but I will trust the text as Shakespeare’s, and concentrate here on the positive side of Cavell’s interpretative position. This reminds us that “our relation to the Shakespearean text is the measure of our relation to our language as such,”²¹ and that Shakespeare’s “originality best discovers the origination of our language.”²² So I will formulate my question this way: what does *Timon of Athens* teach us about (human) language? Even further: does Timon, “open, bare, / For every storm that blows” (4.3.271–2), returning to the wilderness, to the cave, to the human being’s more “original” (“earlier,” “more initial”) state of existence, untouched by society, allow us to learn something about the origins of our language? As an index of looking for origins, Timon is trying to dig up some roots (“Earth, yield me roots” 4.3.23), and it is already indicative of the result of his (re-)search that what the sun should “draw from the earth” is “[r]otten humidity” (4.3.1–2). How does Timon’s more “primitive” state of existence reflect on the artistic and ethical discourse of the play, mentioned in my first paragraph? Does returning to the more “original” state of existence make Timon more “original,” in the sense of “creative, genuine” as well? Can Timon, as he says in another context, reach “the root o’th’ tongue?” (5.1.123).

Timon may well side with Caliban, another “primitive” creature of Shakespeare’s imagination, who enters the stage with a curse (“As wicked dew as e’er my mother brushed / With raven’s feather from unwholesome fen / Drop on you both”²³) and reproaches Prospero and Miranda, his master and his tutor with “You taught me language, and my profit on’t / Is I know how to curse.” This confession, of course, is immediately followed by the performance of the speech-act of cursing: “The red plague rid you / For learning me your language!” (1.2.366–7).

To make an inventory now of Timon’s curses, it might be helpful to distinguish between two types of ill-wishing: one intransitive, which

21. Cavell, p. 242.

22. Cavell, p. 241.

23. *The Tempest*, 1.2.324–6 (*The Norton Shakespeare*)

can be best characterised as swears. Swearing, understood as “blasphemy,” does acknowledge an audience sometimes (one may swear *at* somebody, or in somebody’s presence) but its content does not involve the listener directly; it evokes supernatural forces traditionally perceived as benevolent or evil but their main purport is to egg on the speaker, to help him carry out a deed, perhaps the very deed of further ill-wishing. An example could be Timon’s “Ha, you gods!” (4.3.31) when he is looking for roots but finds gold instead. The other large category is transitive, in which the locution demands the ruin of something seen as traditionally good or the realisation of something traditionally regarded as bad; this might be called a curse proper. We may further specify curses with respect to the object of the curse: some of Timon’s curses are *ad hominem* ones, like Caliban’s, wishing illness, misfortune, etc. on a particular person. Examples in *Timon of Athens* abound: Timon, still in Act 3, throwing water (in some productions: manure) into the faces of his guests at the second, mock-feast exclaims, even naming, *within* the curse, the speech-act, cursing, itself:

Live loathed and long,
Most smiling, smooth, detested parasites,
Courteous destroyers, affable wolves, meek bears,
You fools of fortune, trencher-friends, time’s flies,
Cap-and-knave slaves, vapours, and minute-jacks!
Of man and beast the infinite malady
Curst you quite o’er! (3.6.80–5)

It is clear that “calling another names” is a usual, though not compulsory, accompaniment of cursing.

Some of Timon’s other curses are against human society (more particularly, against Athens) wishing general disorder and confusion, carrying some linguistic aspects as well, in so far as using language is a communal activity. Examples abound again; let us start with “bankrupts,” like Timon himself:

Bankrupts, hold fast;
Rather than render back [repay], out with your knives,
And cut your trusters’ throats!

...

Maid, to thy master’s bed,
Thy mistress is o’th’brothel. Son of sixteen,
Pluck the lined crutch from the old limping sire,

With it beat out his brains! Piety, and fear,
 Religion to the gods, peace, justice, truth,
 Domestic awe, night-rest, and neighbourhood,
 Instruction, manners, mysteries, and trades,
 Degrees, observances, customs, and laws,
 Decline to your confounding contraries;
 And let confusion live! (4.1.8–20)

In this long and famous monologue we also read: “Breath infect breath, / That their [the Athenians’] society, as their friendship, may / Be merely poison!”, clearly carrying references to language again (as *breath* is often used as a synonym for *speech* in the play²⁴). Later on “the lawyer’s voice” should also “crack” “[t]hat he may no never more false title plead” (4.3.154–5), and even the human body should disintegrate in illness, in general venereal disease:

Down with the nose,
 Down with it flat, take the bridge quite away
 Of him that, in his particular to foresee,
 Smells from the general weal. (4.3.158–61)

Yet there is also a kind of “universal curse” coming from Timon, directed at “the whole world,” at nature, at the whole of creation. Here cursing becomes a case of *uncreation*. The most often-quoted passage is the opening lines of the longest scene of the play, Scene 3 in Act 4, in which we can also see how even the state of blessedness may be used in, and thus be transformed into, a curse:

O blessed breeding sun, draw from the earth
 Rotten humidity; below thy sister orb [the Moon]
 Infect the air! (4.3.1–3)

In one of the last lines we hear from Timon’s mouth, he even wishes for the undoing of language as such; thus he is cursing the very speech-act of cursing as well: “Lips, let four words go by and language end” (5.1.210).

Putting an end to language is an interesting idea in itself. Yet, although Timon does use a lot of what we today call four-*letter* words, it is puzzling what he may mean by “the four words” which should still part from his lips before language ends. The Norton Shakespeare

24. E.g. “O my good lord, the world is but a word; / Were it all yours, to give it in a breath, / How quickly were it gone” (2.2.146–8); “Ah, when the means are gone that buy this praise, / The breath is gone whereof this praise is made” (2.2.163–4).

suggests that here *four* means “few,”²⁵ Oliver also thinks that *four* is used “indefinitely, as we should say ‘two or three.’”²⁶ It might refer – I think – to a particular section in one of Timon’s future epitaphs, a section with a relative syntactic independence; either: “Seek not my name” (5.4.71) or “Here I lie, Timon” (5.4.72). Klein comes up with more intriguing speculations; he asks: “... does ‘four’ refer to the ‘four corners of the earth,’ ‘four elements,’ ‘four seasons,’ ‘four winds?’”, yet as another alternative he suggests that the four words are “the ‘four words’ of the primal act of Creation, ‘Let there be light’ (Gen. 1.3.), with Timon’s un-creating act resulting in an ending of language.”²⁷

I shall return to the problem of ending language and uncreation towards the *end* of this paper; now I ask how curses function before that. What are the felicity (or “happiness,” “success”) conditions of the *speech-act of cursing*? Promising, one of the stock-examples in the literature on speech-acts, gets a fair discussion in the play as well: one of Timon’s paradoxes, in his bantering with Apemantus, circles around the “sincerity condition” of promising, appended, of course, by curses : “Promise me friendship, but perform none. If thou wilt not promise, the gods plague thee, for thou art a man; if thou dost perform, confound thee, for thou art a man” (4.3.74–6), and the Painter’s account on promises is a mixture of analysing their felicity conditions and their social status:

Promising is the very air o’the’time, it opens the eyes of expectation. Performance is ever the duller for this act, but in the plainer and simpler kind of people the deed of saying is quite out of use. To promise is most courtly and fashionable; performance is a kind of will or testament which argues a great sickness in his judgement that makes it. (5.1.18–23)

The Painter’s account might be cynical, yet we are able to reconstruct the most important felicity conditions of promising: the speaker must be in a position to make a promise at all (e.g. he should not be barred by the very circumstances to perform his promise) and, as the most ethical aspect of the act, he should *intend* to keep his promise, and not only in the moment of promising but he should be aware of the obligation he has taken upon himself until the moment of the fulfilment of the promise.²⁸ But what are the felicity conditions of cursing? A curse is

25. *The Norton Shakespeare*, p. 2302.

26. Oliver, p. 132.

27. Klein, p. 169.

28. Cf. J. L. Austin, *How To Do Things With Words* (Oxford: Clarendon Press, 1962), especially pp. 14–5 and John Searle, *Speech Acts: An Essay in the*

a wish, therefore, as far as intention is concerned. It is perhaps the simplest speech-act: I intend exactly what I wish for within the curse. Yet should we say that a curse is only felicitous if, to stick to the examples provided by Timon, throats are really cut, brains are really beaten up, and noses really fall? A curse seems to be that special type of speech-act which is performative to the extent that it is, if felicitous, literally creational: it is creating *in* and *by* language at the same time; it is successful if it does bring about its very content. That it is voiced – at least in European languages – in the optative or volitional mood counts as a kind of acknowledgement that it is only God who can create in the indicative; “when, e.g. God says ‘Let there be light’ – John Searle points out – that is a declaration”²⁹, the purport (and even the possible translation) of which is: “there is light”; we, humans, in turn, have to say: “May there be light!” or “I wish there were/was (some) light!” or something like that. From the point of view of the felicity conditions, wishing the downfall, the ruin, etc. of something counts as creation as well.

Yet while analysing Timon’s cursing, we should not forget about position, which is also among the felicity conditions of all speech-acts. Is Timon in a *position* to curse successfully? It is tempting to claim that by his saying farewell to society of his own free will, through his self-banishment, by his taking up the burden of being “cursed” himself (in the sense of being “excommunicated”) and returning to a more primitive, “natural” or “primordial” state of existence, he “buys” his right to curse. In a detailed study of the rhetoric of the play, William O. Scott finds that though we cannot absolutely validate Timon’s “authority to curse, it nevertheless remains true that he gains credibility by comparison with others.”³⁰ It is also true that at some points Timon’s criticism turns also against himself: “therefore be abhorred / All feasts, society, and throngs of men / His semblance, yea himself, Timon disdains” (4.3.20–2). The admittance of his own folly could certainly count as the first step to have sympathy, i.e. compassion for, or commiseration with, him, but all this is said in a context where it was also pronounced that “All is obliquy” (4.3.18), i.e. evil-speaking, or full of moral deviation.³¹ Thus, the validity of speech (of any human locution) is always already undermined, not to mention the repeated use of *all*, which underscores generality even

Philosophy of Language (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 57–62, especially p. 60.

29. John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979, 1985), p. 18.

30. William O. Scott, “The Paradox of Timon’s Self-Cursing,” *Shakespeare Quarterly* 35 (1984) 290–304, p. 299.

31. Cf. Klein, p. 136.

more. Timon may heap curses upon his own head as well, yet he does not seem to take it *personally*, since nothing follows from his insight, except further railings against everyone else again.

Everything depends on how we judge Timon in his “magic of bounty” (1.1.5) and – as Harry Levin phrased it – his “lightning change from one state of mind to its polar opposite.”³² As recent criticism on the play has shown, it is more than dubious that Timon would simply be a victim of the gross ingratitude of those people he once blessed, entertained and showered with gifts. A linguistic index of the relative proximity of Timon’s two positions (i.e. a linguistic index of the claim that the Timon of feasts and feats, and the Timon of the woods are not so far from each other than it seems at first sight) might be sought in the meanings of the very words *curse*, *bless*, *swear* and even *oath*. *Oath* does occur in the context of *swear* in the play; Timon tells Alcibiades’s whores, Phynia and Timandra (the only women with proper names in the drama):

you are not oathable [fit to be trusted even on oath³³],
Although I know you’ll swear, terribly swear
Into strong shudders and to heavenly agues
Th’immortal gods that hear you. (4.3.136–40)

Bless and *curse* really seem to be polar opposites, as the last two lines of Shakespeare’s own epitaph – although of dubious authorship – also witness to it: “Blest Be Ye Man Ye Spires Thes Stones, / And Curst Be He Ye Moves My Bones.”³⁴ Yet, according to *Collins Dictionary of the English Language*,³⁵ “to curse, blaspheme, or use swearwords” is only the third meaning of the word *curse*; the second is “to invoke (a deity, etc.) by name as a witness or guarantee to an oath,” and *oath* has as its first meaning “a solemn pronouncement to affirm the truth of a statement or to pledge a person to some course of action, often involving a sacred being or object as witness,” and only the third is “an irrelevant or blasphemous expression, especially one involving the name of a deity; curse.” *Blessing* and *cursing* form a kind of inseparable union in the same, or in etymologically related, words (in the same way as Timon’s epitaphs and the wax the Soldier copies the letters with, form an inseparable “mirror”). The close kinship of *blessing* and *cursing* is almost

32. Levin, p. 92.

33. Klein, p. 142.

34. I quote the epigraph as it is spelled in Russ McDonald’s magnificent *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents* (Boston and New York: Bedford/St Martin’s, 2001), p. 23.

35. Second Edn, gen. ed. Patrick Hans (London and Glasgow: Collins, 1986).

trivial, and may not only be found in Indo-European languages (cf. e.g. Latin *sacer*) but in others as well, cf., for example, Hebrew *barak* or Hungarian *áld* and *á(ld/t)koz*.³⁶

Yet it is not only in semantics that we find clues with respect to Timon's bounty and blessedness always already carrying their opposites. As Coppélia Kahn, in a psychoanalytical-feminist and new historicist approach to the play observes,³⁷ Timon, already in the first two acts, is torn between two worlds: the Maternal world of Lady Fortune and a "treacherous group of men in which he is powerless."³⁸ Kahn shows how Timon, in his inability to receive, and in his effort to outdo his admirers in gifts, relies on the "Big Man System," still well-known in Melanesia, the Philippines and the Pacific Northwest today,³⁹ where the so-called "*potlatching* chieftain"⁴⁰ gives away all his possession at big feasts, yet expects the benefactors to support him in times of need. Kahn claims that a very similar system operated in the court of King James, supporting, and, in another sense, constituting the economic and social order, yet in reality it undermined and corrupted this order, bringing about unwanted and humiliating dependencies: inflation and even chaos.⁴¹ Thus, Timon's generosity can be read as deconstructive and even ethically questionable; after a thorough textual analysis of Timon's famous speech which ends in his shedding tears in Act 1, Scene 2 (lines 86 to 105), Kahn concludes that

[t]he implication is that Timon needs friends because he wants to borrow money from them. That is their "use" for him, a notion that he tries to prettify through resembling them to "sweet instruments," a comparison that only deepens the impression that Timon merely wants to play upon his friends, that he has no

36. The intuition or experience that produces two opposing meanings in the same word, and thereby also deconstructing this opposition, might be that one who is sacrificed to the gods, and thus, is blessed, has to die, so he is also cursed (cf. the entry of *átkoz* [curse] in *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* [Hungarian historical-etymological dictionary], vol. 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967)).

37. Coppélia Kahn, "Magic of Bounty: *Timon of Athens*, Jacobean Patronage and Maternal Power," *Shakespeare Quarterly* 38 (1987) 34–57. Kahn, admitting the deep differences between the two halves of the play, powerfully argues for its "psychological coherence": "a deeply felt fantasy of woman and power animates the play and provides a paradigm for its strikingly bifurcated action" (p. 35).

38. Cf. Kahn, p. 35.

39. Kahn, p. 35.

40. Cf. Michael Chorost, "Biological Finance in Shakespeare's *Timon of Athens*," *English Literary Renaissance* 21 (1991) 348–370.

41. Cf. Kahn, pp. 41–50, especially p. 46.

appreciation of them apart from his desire to make use of them, or rather of their money.⁴²

Timon might be considered as one who, blessing and spreading his magic bounty, dismantles and “curses” the economic social order as early as in the first two acts, and his later cursing only brings into verbal focus, lends a kind of comprehensive expressiveness to what has been his social practice from the start.

Kahn’s argument is corroborated by an earlier psychoanalytic study of the play written by Stephen A. Reid. Reid observes that Timon never has any “meaningful relations with other characters” and takes both his generosity and his misanthropy as only two faces of his never-changing narcissism.⁴³ Michael Chorost in an economic study of the play – a practice going back to no lesser an economist than Karl Marx⁴⁴ – shows that Timon only talks about a circular gift economy; in fact he practices a “linear gift economy in which the *net* flow of gifts goes in one direction, from himself to his courtiers” and thus he harmfully undermines the economic system. All this is only a “dress rehearsal” for an approaching era of “financial panics, bank runs, and depressions” in Jacobean England.⁴⁵

Yet our suspicion that Timon is hardly in a position to bring curses to a good end (now in the sense of speech-act theory), that his position is, to say the least, dubious as regards his “right” to curse, is not only based on psychoanalytic and economic analyses. Indeed, his generosity is too general and impersonal; since it involves everybody, it does not concern anyone; Timon is polite but that may well be a further sign of indifference. It has often been observed that almost all of the minor characters lack proper names: we have Poet, Painter, Jeweller, Merchant, Messenger, Old Athenian, First Lord, Second Lord, Third Lord, First Senator, Second Senator, Third Senator, Varro Servant, Isidore Servant, Fool, Page, First Stranger, Second Stranger, Third Stranger, First Servant, Second Servant, First Bandit, Second Bandit, Third Bandit, Soldier. As it has been noted, for several critics this indicates that the author left the play unfinished, while for Wilson Knight it prompted to read the play allegorically.⁴⁶ Yet the lack of proper names may also underline the play’s general impersonality; Timon mostly

42. Kahn, p. 48.

43. Quoted in Kahn, p. 48.

44. Marx quotes from *Timon* especially in his *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, in *The German Ideology* and in what is known today as the *Preparatory Materials to The Capital*, cf. Klein, pp. 7–11.

45. Chorost, pp. 350–1, 355.

46. Cf. Knight, p. 208.

encounters types and roles, not “real characters,” or he considers them to be without a personality; the warning on his epitaph, “Seek not my name” (54.4.71), read through the transmission of wax by Alcibiades, spoken with the authority of a voice from “the other world,” as it were, may be an index of getting rid of all the particular references which might single him out as a unique individual. And the irony is that – in a very special sense, of course – this wish was fulfilled: by the time the play was written, “Timon,” from the proper name, had become a common name, synonymous with *misanthrope*.⁴⁷

Returning to the suspicion around Timon, let me refer to a brilliant chapter on the drama by John Bayley,⁴⁸ who points out that the widely observed strangeness of the play has to do with Timon remaining closed to us till the end. Timon is somehow unrelated to his own story, or there is no story at all. I would also like to recall the remarkable feature that it is a Painter and a Poet who start the drama, suggesting perhaps a latent acknowledgement of the bankruptcy of drama itself, promising, both in painting and in poetry, a static picture, instead of a (dynamic) plot or a tale. Bayley further complains that much remains a “given,” a “fact” in the play: “Timon’s obduracy is a given fact, just as his bounty was: nothing can be done about it” (84), “the most moving moments do not concern Timon at all” (83). Timon’s figure is “undone” and thus it is unconvincing from the start; he does not only move, as it was noted, in a picture because he is the object of idealised and abstracted artistic appreciation but because he is, in Bayley’s words again, “cardboard substance” (91), like all the other characters. Bayley claims that when we hear, for example, the Elizabethan tirade from Hamlet “we see into aspects of his life that are all the more arresting because of the play’s apparent indifference to them” (87).

But with Timon we have nothing to go on. What is his relation to usury, to parents, wives and children? Has he any distinct one, and if not, why not? With other Shakespearean heroes we infer these things, and such inference seems the way the play works on us. Here the exercise of inference meets a blankness. (87)

Therefore, Bayley continues, “one reaction to the play ... is not that it is agonising, but, on the contrary, it is not agonising enough” (90); “Timon is left with nothing but words” (77): “except for the words

47. Cf. Klein, pp. 196–201.

48. All parenthesized references are to this edition: John Bayley, *Shakespeare and Tragedy* (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981), pp. 74–95.

themselves there is an unreality about everything in *Timon*" (91); "we lack the inwardness in the play to give us room to think and feel" (90); "the effects that are most impressive in *Timon* ... are almost wholly impersonal" (83). The brilliance of Bayley is in noticing what is *absent* in the play, without necessarily trying to explain this absence away by referring to its unfinished quality,⁴⁹ or by the presence of another hand meddling with the text.

Bayley concentrates on what remains *unsaid*, and much of what he observes, I claim, can be found in the polysemy of the word *recanting*, used by *Timon* in Act 1, Scene 2: "Ceremony was but devised at first / To set a gloss on faint deeds, hollow welcomes, / *Recanting goodness*, sorry ere 'tis shown" (15–7, my emphasis). Karl Klein gives the following gloss to "recanting goodness": "unsaying one's good offers."⁵⁰ Thus, *unsaid* is not only something which might be thought or demonstrated, but is not put into words; it is also something "which was once said but is later withdrawn or retracted." Yet the word *recanting* ironically carries the element of "repetition" as well: original Latin *recantāre* simply means to "sing again." *Timon*, when recanting goodness in the play, is not only withdrawing it, he is not only "unsaying his good offers" and is putting curses in its place but – ironically, but necessarily – he is remembering, evoking, recounting, "singing" it again; *Timon* withdraws and repeats simultaneously, while at the same time, something remains threateningly *unsaid* in the sense of silence.

What remains unsaid? That *Timon* has "in fact" failed in his curses? That, because of his unreliable position, he could not "do things" with his swearing? That in his cursing he has only found a parody of the origins of language originally creating the world? That the road of negative creation cannot repeat (recant) creation? Cursing as uncreation does imitate creation in grammatical mood and syntactic and semantic structure, but it only *mimics* it, and, therefore, it has far too much in common with creation not to realise for itself that what it is opposed to is precisely not creation or the created, but nothingness. Uncreation, like the moon *Timon* describes, is "an arrant thief," too: it "snatches" its "pale fire" from creation, as the moon does from "the sun" (cf. 4.3.429–31).

Timon does reach nothingness. Explaining to the senators that his is writing his epitaph, he says: "And nothing brings me all things"

49. Bayley says: "And it may be that the play itself never manages to accept – and therefore to make us accept – the transformation of ... *Timon* into *misanthropos*, the hater of mankind. Shakespeare took up the story, but did he – in the true sense of his creative power – really believe in it?" (p. 82).

50. Klein, p. 85.

(5.1.178.). This might be read as suggesting that “there is not a single thing” which would bring fullness or satisfaction to Timon, there is no thing in which, metonymically as it were, he could embrace the whole world (as one might for example embrace the world, in the sense of what is meaningful, in a single person). Yet the sentence might be read affirmatively as well; “nothing, the state of being in nothing(ness), (the) nothing does bring me all the things; I embrace now the whole world in nothingness.” This I take to be the utmost point of generality, in which the moment of absolute fullness and absolute blankness coincide. Thus, I consider Timon to be able to realise the *fullness*, the full weight of nothingness, yet he cannot transform it into *being* in the sense that he cannot animate it. He is willing to step out of the static picture and go and dig and quarrel and curse in the woods, he does put an end to his aesthetic worship by others but not by himself. Coppélia Kahn might again well be right when she claims that in his narcissism Timon represents the man “who can only deal with his idea of the mother by total identification or total *dis*-identification, in the form of an indiscriminating hostility toward all things human.”⁵¹ For Kahn, Timon is successful in the sense that he is able to go back to “the systole and diastole of intra-uterine life”⁵² as represented by the sea, rhythmically washing his grave on the shore. Yet for Kahn, Timon figures the phase “*preceding* the separation of self from world,”⁵³ and thus it is total isolation from people, society, civilisation, and even nature at the price of which this union is bought.

Even in Kahn’s analysis, however, Timon becomes a type, or prototype; Timon’s problem, indeed, is his constant becoming an abstraction. He does find, accidentally, gold even in the wilderness and he is totally aware of how, with its commercial value, it undermines human values; yet the problem precisely is that he is *totally* aware of it, the prize of this insight being generality again. Thus, he makes gold into a common denominator as well, into something “that speak’st with *every* tongue / To *every* purpose” (4.3.384–5, my emphasis). Timon is willing to lend himself to philosophical analysis by Apemantus in the woods, yet he takes up what Harry Levin calls his “monolithic attitude”⁵⁴ again, and learns nothing more than what he has already known: how to live like a dog, a cynikos, a cynic. Timon is steadily moving towards a fixedness again, towards becoming an epitaph on his own tomb, and then

51. Kahn, p. 42.

52. Kahn, p. 55.

53. Kahn, p. 55, my emphasis.

54. Levin, p. 92.

a *reflected* wax-work (like Hermione in *The Winter's Tale*) on the plate of the Soldier who copies his inscription. It also remains unsaid, and hence remains a mystery, how Timon actually dies and disappears – he seems to be digging his own grave and burying himself in it, yet this might only be the literalisation of the metaphor that he “digs his own grave” as early as at the beginning of the play.

But what most importantly remains *unsaid* in the very substance of what Timon is actually saying is, it seems, the magic, the transforming power, the generating dynamism which is expected to go with both creation and uncreation. Timon may well have the “magic of bounty,” or he has nothing else but that, yet he does not have the magic which can create in language. It might well be the case that Shakespeare found it psychologically difficult to create a “real” misanthrope, and abandoned the play, yet I think that if it is magic which remains unsaid within the said in a drama, the only picture that this drama can have of itself is that it remains unfinished and fragmented: the unfinished quality becomes an index precisely of what remained unsaid. I would even wish to claim that it may count as a guarantee, a “registered trademark” of its authenticity. Perhaps the only thing Timon really wants, right from the start, is to animate the world, to bring about some action in it; he tries to animate the rich world with gifts, banquets and Amazon-dance, and then the poor world with curses, with the withdrawal of his bounty and with gold. It might be this single purpose which explains his indifference: what matters is not what kind of a world gets animated; the important question is that it should get, in the volitional mood, animated at all, *at all costs*. However, the magic (call it the supernatural) remains unsaid in all his sentences, in all his “breaths.” It remains unsaid literally, in the sense that it is *simply not said*; magic, the creational force that should animate and bring about changes “wraps itself up into silence,” it “observes silence.”

Imagine a Jonah, who was at the same time a Job, with whom God never entered into a dialogue, to whom God did not say a word, not even eventually, not even in the end.

In the beginning there was the Word, the Logos. But what happens, and what should we say, if it remains unsaid?

A 315–324. old. csak a nyomtatott változatban.

Pages 315–324 only in the print version.

Natália Pikli

Licence to Laugh, Licence to Lie

The Naked Truth and Falstaffian Palpable Lies

Why Shakespeare? This age-old question has been resounding for quite a while – we could say that scepticism regarding Shakespeare's worth is at least as old as his cultic status.¹ Why do we enjoy Shakespeare's works? Why do we like his lies? As Plato maintained, all poets are liars, Shakespeare not excepted. However, the wonderful fiction he offers raises questions that belong to our reality even five hundred years past: his lies shed light on truths and problems that we still struggle to understand.

On the surface the relation between laughter and lies may not appear so obvious; however, Falstaff and other Shakespearean comic characters may help us understand this quandary. Why do we laugh at lies? Why do we believe and forgive liars even if we know we should not? Expressed in Freudian terms, laughter liberates the id, and temporarily defeats the superego.² However, Freud only gave theoretical formulation to what had been known to writers for ages, i.e. the fact that freedom is not only an indispensable component of laughter but provides a link between laughter and lies – we license some people to lie on the condition that they make us laugh. It is worth noting that royal licences also emphasise the aspect of freedom:

Knowe yee that of our especial grace, certaine science, and
meere motion, we haue given and graunted, and by these pre-
sents for us, our heires and successors, we giue and graunt to

1. Recently, Catherine Belsey has published a book with this title, providing her answer in comparative analyses of Shakespearean plays and folktales. Catherine Belsey, *Why Shakespeare?* (New York: Palgrave-Macmillan, 2007). Prof. Ferenc Takács, an eminent Shakespeare scholar himself, also asked me this question at lunch some years ago – the present essay is a modest attempt of an answer, a kind of “table-talk.”

2. Cf. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. James Strachey (New York: Norton, 1960), *passim*.

our trustie and welbeloued seruant *Walter Raleigh* (emphasis in the original), Esquire, and to his heires assignee for euer, *free libertie and licence from time to time* (emphasis added), and at all times for ever hereafter, to discover, search, finde out, and view such remote, heathen and barbarous lands, countries, and territories, not actually possessed of any Christian Prince, nor inhabited by Christian People, as to him, his heires and assignee, and to every or any of them shall seeme good ...³

Queen Elizabeth I's licence to Sir Walter Raleigh is a royal charter, a permission granted to do something that no other person is allowed to do. Kings and queens issue licences for special individuals on special occasions: Raleigh is given a licence to discover new lands, James Bond, the Queen's favourite agent, has a licence to kill, and court fools are licensed to mock their superiors, and speak the truth – even though it is often disguised in jokes. Though licence equals liberty or freedom to do something, it is never without restraints – royal agents and court fools are in a precarious situation as their free actions and words depend on the same royal word that endowed them with liberty: once they fall from royal grace, they must face dire consequences, such as imprisonment, banishment or – whipping. Lear's "all-licens'd fool" (1.7.198)⁴ knows this all too well:

FOOL: Would I had two coxcombs and two daughters!

LEAR: Why, my boy?

FOOL: If I gave them all my living, I'd keep my coxcombs myself. There's mine; beg another of thy daughters.

LEAR: Take heed, sirrah; the whip.

FOOL: Truth's a dog must to kennel; he must be whipp'd out when the Lady's Brach may stand by th'fire and stink.

(*King Lear* 1.4.103–11)

3. Excerpt from Elizabeth I, "Charter to Sir Walter Raleigh (1584)," in *The Yale Law School, The Avalon Project. Documents in Law, History and Diplomacy*, accessed 1 November 2012 <http://avalon.law.yale.edu/16th_century/raleigh.asp> (emphasis added).

4. All parenthesized references are to this edition: William Shakespeare, *King Lear*, The Arden Shakespeare, ed. R. A. Foakes (London: Thomson Learning, 2005).

Lear's Fool is a bitter one, focusing on telling the truth in his licensed way of speech. Although Falstaff's character has often been interpreted as the court fool to Prince Hal, the heir apparent, he is of a different mould, especially during his first appearances on stage in *Henry IV, Part 1*. He lives in and propagates a fantasy world, where lies are more powerful than truth; however, this potentially dangerous situation is turned into a highly entertaining performance, with everyone enjoying untruth. The paradox behind cannot be simply explained by Auden's contention that Falstaff walks free of any moral consideration,⁵ the interrelation of laughter, freedom and lies offers a more complex issue to investigate.

PRINCE: These lies are like their father that begets them, gross as a mountain, open, palpable. Why thou clay-brained guts, thou knotty-pated fool, thou whoreson obscene greasy tallow-catch.
FALSTAFF: What, art thou mad? Art thou mad? Is not the truth the truth?
(*Henry IV, Part 1*, 2.4.218–23)⁶

In this scene at the Boar's Head, Falstaff, the mythical figure of carnival's belly and *joie de vivre*, lies about his military bravado of conquering and killing first two, then four, then seven, then nine, then eleven enemies with such impetus and irresistible energy that no one – be they onstage or offstage – can refrain from laughter. Prince Hal's mock-horror ("O monstrous! Eleven buckram men grown out of two!" 2.4.212–3) neatly sums up the pleasure and the shock experienced by the audience when listening to Falstaff's "open, palpable" lies, which gave (monstrous) birth to eleven men in buckram in truly carnivalesque fashion. The irresistible comic performance of Falstaff is rounded off by Prince Hal's verbal abuse, once again associating Falstaff's body with carnival's main characteristics: down-to-earth foolishness ("clay-brained," i.e. thick-headed), obscenity and excessive consumption of food ("tallow-catch" referring to the hardened lump of fat beneath roasting meat). Hal's insulting vocatives support Bakhtin's tenet on the carnivalesque use of language, the indecent abuse and

5. Cf. W. H. Auden, "The Prince's Dog," in *The Dyer's Hand and Other Essays* (London: Faber and Faber, 1987), 182–208.

6. All parenthesized references are to this edition: William Shakespeare, *Henry IV, Part 1*, The Arden Shakespeare, ed. David Scott Kastan (London: Thomson Learning, 2002).

curses that send the object “down to the absolute lower body stratum, to the zone of the genital organs, the bodily grave, in order to be destroyed ... with the ambivalent meaning whereby they would also be revived,” while the joy inherent in such destruction is enhanced by the “irrepressible linguistic vitality”⁷ of such strong curses hurled at the object of derision with irresistible impetus. Falstaff’s hurt is expressed in a truly carnivalesque way: abuse for abuse, accusing Hal of madness in response to accusations of foolishness, rounded off by a proverbial phrase of popular wisdom: “Is not the truth the truth?”⁸ The conventional superiority of reality over carnivalesque fantasy is cheekily and paradoxically turned upside down: carnival’s truth prevails in lies – which proved a winning strategy not only for the audience in the tavern but also off stage.

Henry IV, Part 1 was one of the most popular plays and successful commercial ventures of Shakespeare’s age: nine quarto (i.e. cheap) editions were published between 1598 and 1640, successfully targeting a mass of diverse readers, while in the theatrical world, as Kastan summarises, there were “more references to the fat knight up until the end of the eighteenth century than to any other literary character.”⁹ The later seventeenth-century reworkings of Elizabethan and early Jacobean plays also prove that Falstaff as a comic character could not be forgotten: Kirkman’s *The Wits, or Sport upon Sport* (1662) not only conflates the best Falstaff scenes into a droll but its frontispice illustration presents the fat knight with the Hostess in a prominent position – Falstaff being the most conspicuous presence on a stage filled with the comic characters of pre-1640 theatre. The quarto editions also highlight Falstaff’s role in advertising the play: e.g. the 1598 Quarto title page presents the line “*With the humorous conceits of Sir / Iohn Falstalffe*” in a central position, in the middle of the page just above the woodcut. Nevertheless, the 1623 Folio title attests to a changing attitude and a different audience being targeted: “The First Part of Henry the Fourth, / with the Life and Death of HARRY surnamed HOT-SPURRE,” i.e. out of the three characters mentioned on the quarto title pages, King Henry IV, Hotspur and Falstaff, the fat knight, no longer seems to fit the taste of a more educated

7. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helen Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 28.

8. Cf. Kastan’s glossary in the Arden edition: “a proverbial expression; cf. AW 4.3.154, ‘a truth’s a truth,’ and Dent, T581,” p. 219.

9. Kastan, “Introduction,” in William Shakespeare, *Henry IV, Part 1*, p. 2.

audience, who were able to afford the rather expensive volume of Shakespeare's Folio.

Although Falstaff appears in three plays by Shakespeare (*Henry IV, Part 1*; *Henry IV, Part 2*; *The Merry Wives of Windsor*) Falstaff's popularity mostly relies on *Henry IV, Part 1* – although his falling away from grace starts quite early, soon after the highly comic scene of Act 2 Scene 4 in the Boar's Head Tavern. The moment he leaves his homeland of the tavern world, his carnivalesque vitality becomes corrupted, appetite turns into greed, he accepts bribes to recruit the weak and poor instead of well-to-do and able-bodied young men. His cynical greed is apparent in his words about his own recruits: "Tut, tut; good enough to toss; food for powder, food for powder; they'll fill a pit as well as better: tush, man, mortal men, mortal men." (4.2.64–6.); or when he is offering a bottle of sack to Hal in the battlefield with the words "there's that will sack a city," and the Prince throws the bottle back at him: "What, is it a time to jest and dally now?" (5.3.54–6.). His final joke of stabbing the dead Hotspur and carrying him away as his own trophy cannot be incorporated in the careless and merry world of carnival either. The second part even robs him of his perfect audience, Prince Hal, and the little though witty Page and the dumb country judges are no match and foil for Falstaff. He is banished at the end of Part 2, and the city comedy of *The Merry Wives of Windsor* presents Falstaff as the comic butt – to be tricked, ducked in water, burnt with candles by children dressed up as fairies. His power is dwindling away – as well as the truth value of his lies.

Why do we believe Falstaff's palpable lies? Why are we overjoyed by untruth? Falstaff – while still in his prime – produces laughter around himself, his fat belly is the womb giving birth to a different world,¹⁰ a world elsewhere, where palpable lies are the truth, and the truth is as freely modified and moulded to fit the present moment as soft clay. Falstaff's "clay-brained guts" present a world of play, where we straddle both sides of reality – that of factual truth and the re-

10. Cf. FALSTAFF: "My womb, my womb, my womb undoes me" (*Henry IV, Part 2*, 4.3.22–3). According to Partridge, "womb" had two meanings even in the Renaissance, from Old English *wamb*, 1. uterus, 2. belly. Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy* (London and New York: Routledge, 1990), 'womb.' Cf. also Bakhtin: "In the famous Kerch terracotta collection we find figurines of senile pregnant hags. Moreover, the old hags are laughing. This is a typical and very strongly expressed grotesque. It is pregnant death, a death that gives birth." Bakhtin, p. 25.

ality of fantastical lies. Laughter signals a moment of apprehension that nothing is or should be real – as Indira Ghose claims in her book, *Shakespeare and Laughter*, Huizingian play is a central component in laughter: when we laugh, we play that we live in two worlds at the same time;¹¹ with simultaneous awareness and acceptance of the illusion. In this case we straddle the two seemingly incompatible worlds of fantasy and reality with the help of laughter. Falstaff's lies are metatheatrical in character: they reveal and disguise the truth that it is all illusion, thus highlighting the ambiguity inherent in all forms of laughter.

Conscious ambiguity in laughter may also serve as a form of protection – can you punish somebody who has only been joking? Unfortunately, from history we know it is possible; still, this attitude, this wink at the audience may provide some degree of protection. Nevertheless, one needs to be aware of the context – the mostly private world of the tavern is at a far remove from the public world of the royal court and the battlefield or the field of negotiations between rebels and princes. Falstaff's lies are never wholly believed – or enjoyed – at the Battle of Shrewsbury. Although he is allowed to walk free with the lie of himself having killed Hotspur, no one laughs at this. Prince John's lies to the rebels prove lethal to them in *Henry IV, Part 2* – once lies are put to practical or political (or commercial) use, they lose much or all of their potential for laughter.

Why do we forgive and enjoy Falstaff's "palpable lies"? Partly because they are palpable, that is they are a clear indication of the existence of ambiguity, and partly because at this moment we still like Falstaff. Affection is a major factor in believing in others – we tend to forgive everything the ones we love, or forgive those who can at least make us believe that they are lovable. Once the personal charm is lost, palpability prevails and the power of entertaining lies over reality dwindles away.

Shakespearean plays problematise the relationship between truth and laughter regarding the wider context as well, as the reception of laughter is closely connected to differing attitudes to phenomena of popular culture. Shakespearean plays of the 1590s attest to a more balanced view, licensing laughter and lies to prevail – even though only within their given limits –, while a decade or so later even his plays,

11. This idea is a recurring and significant tenet in Indira Ghose, *Shakespeare and Laughter: A Cultural History* (Manchester: Manchester University Press, 2008).

which are usually more tolerant of and conversant with the popular (especially as compared to Jonson's comedies), start criticising these phenomena, and the lies embedded in laughter become more cynical in their palpability. Commercialised popular culture reveals the naked truth of greed, as it can be seen in *The Winter's Tale* (1611) or other plays of the period, e.g. Jonson's *Bartholmew Fair* (1614) and Robert Armin's *The Valiant Welshman* (1615).

The Winter's Tale is a late play of Shakespeare, which criticises the authenticity of popular culture (or presents, as Laroque calls it, "the hybridity of popular culture").¹² Not only Autolycus, the ballad-monger, pedlar and cony-catcher (i.e. conman) is a less sympathetic and lively character than Falstaff but the verity of anything belonging to popular culture is touched with dramatic irony. On one hand, the naive country shepherdess, Mopsa, assures us that textualised versions are true ("I love a ballad in print, a life, for then we are sure they are true" 4.4.261–2),¹³ on the other hand, the topic of ballads is often outrageously nonsensical, each ballad being a pack of entertaining, laughable and palpable lies:

AUTOLYCUS: Here's one, to a very doleful tune, how a usurer's wife was brought to bed of twenty money-bags at a burden, and how she longed to eat adders' heads and toads carbonadoed.
(*The Winter's Tale*, 4.4.263–6)

Ben Jonson's *Bartholmew Fair*, which – according to a 1631 title page and the Induction – was performed in the Hope Theatre in 1614, exhibits open criticism and sarcasm regarding popular culture. Most of the Induction consists of the monologue of the Scrivener, an educated man, who is condescending and disillusioned. He condemns nostalgia for the "sword-and-buckler age of Smithfield"¹⁴ and the bad taste and judgement of the audience, who still swear that the best plays are

12. Francois Laroque, "The Hybridity of Popular Culture in *The Winter's Tale*," *Sillages critiques* 13 (2011), accessed 14 May 2012 <<http://sillagescritiques.revues.org/2371>>.

13. All parenthesized references are to this edition: William Shakespeare, *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, ed. J. H. P. Pafford (London: Thomson Learning, 2006).

14. All parenthesized references are to this edition: Ben Jonson, *Bartholmew Fair*, New Mermaids Series, ed. G. R. Hibbard (London: A & C Black, 1994).

the twenty-five-year-old *Jeronimo or Andronicus* (i.e. Thomas Kyd's *Spanish Tragedy* and Shakespeare's *Titus Andronicus*). He openly criticises playwrights "like those that beget Tales, Tempests, and such like drolleries" (Ind. 124–5), and expresses his scorn for playwrights and plays that cater for the lowly taste of the masses.

The underlying dramatic irony that discredits popular culture in *The Winter's Tale* becomes more obvious in Ben Jonson, paradoxically especially in *Bartholmew Fair*, which is supposedly his most carnivalesque play, the dramatisation of the marketplace itself. For instance, the grotesquely fat body of Ursula, the pig-woman, who sells all kinds of flesh from pork to young wanton girls, is more disgusting than alluring. Falstaff was said to "lard the earth"¹⁵ as he was walking, but Ursula's sweating and later injured body is a far cry from the fat knight's carnivalesque vitality. She is sweating and whining so profusely that no spectator can help but laugh at her – instead of with her, which would stand closer to the universal and inclusive nature of carnival laughter.¹⁶ Although she is the "fatness of the Fair" (2.2.112) and is associated with carnival on several occasions, her being a scold,¹⁷ a prostitute and a bawd rather underlies the commercial aspect of the utopian "Lubberland" (3.1.71.) and undermines the opportunity for presenting an exuberant festive popular culture.

Ursula, the commercial woman, cannot raise Falstaffian festive laughter since Jonson's Fair is a commercial venture, where the foolish ones are duped, stripped and robbed.¹⁸ Jonson's scepticism and scorn about anything belonging to popular culture is evident from his use of popular culture. As a shrewd playwright, he employed elements and symbols of popular culture but his authorial intention was evident from the start: his satirical attitude aimed at discovering the ills and follies, his comedies always served some form of social corrective. Even the 1631 Quarto Title Page attests to a judgment passed on popular culture, quoting from Horace's *Epistles*, and referring to the laughing philosopher Democritus, implying that he would laugh

15. PRINCE: Falstaff sweats to death / And lards the lean earth as he walks along. (*Henry IV, Part 1* 2.2. 105–6).

16. Bakhtin, pp. 11–2.

17. Cf. the reference to the traditional punishment for scolds, the "cucking-stool" (2.5.106).

18. Cf. the thorough analysis of the play from the viewpoint of socio-economic changes in relation to the fair and Smithfield by Jonathan Haynes, "Festivity and the Dramatic Economy of Jonson's *Bartholomew Fair*," *ELH* 51.4 (1984), 645–668, *passim*.

at this audience as well, considering the theatre public “deaf donkeys.”

The discovery of the ills of popular culture is supported by the character of Bartholmew Cokes, whose name refers to him being a ninny and an ass.¹⁹ He comes from the country and stupidly buys up the whole store of toy hobbies and dolls. He has a child’s fancy for toys, while his carelessness about his things and the simple joy of stealing a pear as well as his utter enjoyment of the puppet-show underlie the equation of fools and children. He is described by other characters as “a child i’faith” (5.4.194), or “a resolute fool ... and a very sufficient coxcomb” (3.4.36–7). His nostalgic recollection of his childhood memories of listening to ballads at the fireside and looking at them pasted up in the nursery (3.5.43–5) emphasises his naivety that can only be compared to Mopsa’s in *The Winter’s Tale*. He will be the one stripped naked and penniless by the end of the fair.

Bartholmew Fair represents the corruption of popular culture on several levels. Jonson aptly illustrates the commercialised underworld of the fair in Nightingale the ballad-singer and the cutpurse Edgeworth’s criminal duo, who strip Cokes bare of all he possesses, recalling the popular cony-catching pamphlets of the age.²⁰ They are not only commercial entrepreneurs of popular culture but expert liars as well. Their counterpart in *The Winter’s Tale* is Autolycus, advertising and selling ballads while stealing from the onlookers. The ballad titles and themes are as nonsensical as the ones in *The Winter’s Tale*, with an even stronger touch of parody: “‘*The Windmill blown down by the witch’s fart / Or ‘Saint George, that O! did break the dragon’s heart!*’” (2.4.16). Even though their lies do entertain, the pragmatical use they are put to diffuses their power to persuade. Commercial lies may entertain, but never to the effect of Falstaffian palpable lies – the naked truth of greed produces stripped victims, who may be laughed at but never without some unease on the part of the audience – especially if it is a Jonsonian comedy, where the main function of laughter is the Bergsonian social corrective.

So as not to finish an essay on laughter on such a grim note, let me introduce a little-known play mentioned above, Robert Armin’s *The*

19. “cokes: ninny,” G. R. Hibbard’s gloss in Ben Jonson, *Bartholmew Fair*, p. 34.

20. Cf. Paola Pugliatti, *Beggary and Theatre in Early Modern England* (Aldershot: Ashgate, 2003).

Valiant Welshman (1615).²¹ It is not a particularly well written play; however, it offers highly entertaining comic scenes and references to the issue at hand, while attesting to the same naked truth of palpable lies used to catch a cony, i.e. trick and strip a naive victim. Robert Armin, who played the bitter professional fools in Shakespeare's plays after Will Kemp's departure around 1599/1600, was an intellectual comedian, producing his own plays as well – even though they never proved as successful as his performances. *The Valiant Welshman* is a bloody history play set in Roman Britain, focusing on the life of the Welsh King, Caradoc, fighting both against the Romans and his rebelling countrymen. The scenes of history filled with high-flowing rhetorics, intrigue, battle and betrayal are interspersed with comic episodes featuring Morion, the “foolish Knight” (stage direction in 2.5), the “Coxcombe,” “this Idiot” (D4r). Morion, the son of Earl Morgon falls in love with the Fairy Queen, a character in a morris-like dance celebrating the marriage of Caradoc to Guiniver. Morion claims the following: “Surely I will have more acquaintance of that Gentlewoman, me thinks she danceth like a Hobby-horse” (C3r) – the association of wanton women and morris hobby-horses being a staple in popular imagination of the time. Later on he complains about his love as heartburn: “me thinks I could eat up a whole Brokers shop at a meal, to be eased of this love” (D3v), while his description of the Fairy Queen is a carnivalesque anti-blazon. Morion compares his lover's face to a butcher's greasy doublet or smelly cooks' aprons, while her eyes are “two great foot-bals made of leather” (D4r), persuading all and sundry of the ugliness of his lady as well as degrading her to the low social status of cooks and base football-players – football being a nasty and rough sport of the lower classes, played with almost no rules.²²

21. All parenthesized references are to this edition: Robert Armin, *The Valiant Welshman, or, The True Chronicle History of the Life and Death of Caradoc the Great, King of Cambria, Now Called Wales. As it hath been sundry times Acted by the Prince of Wales his Servants. Written by R. A. Gent* (London: 1663). *Early English Books Online*, accessed 5 August 2012 <<http://eebo.chadwyck.com>>.

22. Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400-1700* (Oxford: Oxford University Press, 1994), p. 19.; cf. also KENT: “You base football player” (*King Lear* 1.4.86) and Whitney's emblem *Divitie* (p. 81) “The country Swaines, at footeball here are Seene” Geoffrey Whitney. *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste part gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized. And divers newly devised.* / by Geffrey Whitney. Imprinted at Leyden, In the house of Christopher Plantyn, by Francis

Morion's love, however, is never requited; instead, he is tricked by Juggler, the cony-catcher, who makes him strip and enter his lady's presence so. According to Juggler, the Fairy Queen should not be annoyed by talk or clothes: "You must go humbly creeping on your hands, / Without your Doublet, Rapier, Cloak or Hose, / Or any thing that may offend her nose" (D4v). As the Juggler runs away with Morion's clothes and weapons, Morion greets his lady, introducing himself as a "Maiden Knight / That blows his guts unto thy mighty face" (D4v). Although it is not clear whether he indeed "blows his guts," i.e. farts in his lady's presence or no, as this would come naturally to a fool,²³ he fails to communicate with his lady and finally falls under the stage, into a ditch. After emerging from the ditch, Morion and his servant, Ratsbane realise that they "may go home / worse fools than we came ... with the naked truth." Although this realisation is not to last for the foolish Morion – in a later scene (3.2), when he must face his father, he attributes his being stripped of all his belongings to the Fairy Queen: "Indeed, Father, the naked truth is, that the Fairy Queen robb'd me of all my cloaths: you might have seen me as poor as an Open-arse" (E1v). Morion's role to provide comic relief in a bloody history play of betrayed and betraying countrymen is supported by him switching over to telling his father news of betrayal, poisoning and usurpation in the country. However, dramatic irony is present in the closing lines of their dialogue when Morgan, the father, expresses his doubts about the truth value of his son's news: "is all this true, or invented of her [sic!] own foolish pates and imaginations?" (E1v). The Welshman Morion's answer is laughingly ambiguous, pregnant with dramatic irony in a play about valiant as well as treacherous Welshmen: "Why, I pray you, Father, when did you hear a Gentleman of Wales tell lies?" (E1v).

After so many words about lies, it is doubtful that we can arrive at a segment of truth as a conclusion. Nevertheless, the following

Raphelengius, 1586, accessed 15 December 2008 <<http://emblem.libraries.psu.edu/biblio.htm#Whitney>>.

23. Cf. Anu Korhonen and Keith Thomas on farting being the staple of a professional fool's repertoire. Anu Korhonen, "'Let a cracker flye!' Fools, Farts, and Physical Comedy in 16th- and 17th-Century England," unpublished paper at the Early Modern Studies Conference, University of Reading, 9–11 July 2010; Keith Thomas, "Bodily Control and Social Unease: The Fart in Seventeenth-Century England," in *The Extraordinary and the Everyday in Early Modern England*, ed. Angela McShanes and Catherine Walker (New York: Palgrave-Macmillan, 2010), 9–30.

conclusion (or what you will) may be offered in Feste's style: laughter and lies keep good company till the "corrupters of words"²⁴ do not turn corrupt themselves. We enjoy and believe in Falstaffian palpable lies as long as we like the liars.

24. FESTE: I am indeed not her fool, but her corrupter of words (3.1.34–5). William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*, The Oxford Shakespeare, ed. Roger Warren and Stanley Wells (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Multiplicities

Critical Approaches to William Wordsworth's "Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802"

When I was attending Feri's course on T. S. Eliot as a university student, we spent a seminar discussing the title of Eliot's poem "The Love Song of J. Alfred Prufrock." When I became a doctoral student, the time devoted to the discussion of the generic and linguistic ambiguities of this single line amounted to two entire classes. Since then, I have incorporated many of Feri's insights into my own BA seminar on T. S. Eliot. In what follows, I will do something similar, and offer an exercise in literary analysis. The focus, however, will be not so much on generic and linguistic ambiguities *per se*, but on the possible ways of reading a poem. My choice is Wordsworth's sonnet, "Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802," known simply as "Westminster Bridge." Since I generally "use" (or abuse) this poem to demonstrate that there is no such thing as pure reading, I will place each particular reading in dialogue with a specific critical frame. And if there is no such thing as pure reading, there is no such thing as pure, deliberate choice either. Robert Eaglestone, in *Doing English*, concentrates on one term in the last line of the poem ("lying") to offer a typical example of undecidability.¹ Ortwin de Graef also offered an analysis of this poem during a seminar held in 2005 at the University of Leuven, pointing to the presence of the ideology of Englishness in Wordsworth's most innocent (seemingly apolitical) poem.² De Graef's reading, in his turn, might have been influenced, in many different ways, by Geraldine Friedman's *The Insistence of History*,³ as well as Alan Liu's groundbreaking work, *Wordsworth: The Sense of History*.⁴

1. Robert Eaglestone, *Doing English* (London: Routledge, 2004), p. 39.

2. An early version of de Graef's analysis can be found here: Ortwin De Graef, "Over Het Buitenaardse (Wordsworth, 3 September 1802)," in *Provincialismen/Ontworteling*, Vertoog En Literatuur Cahier 3, ed. Bart Verschaffel and Mark Verminck (Leuven, Amsterdam: Kritak, Meulenhoff, 1993), 131–150.

3. Geraldine Friedman, *The Insistence of History: Revolution in Burke, Wordsworth, Keats, and Baudelaire* (Stanford: Stanford University Press, 1996).

4. Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History* (Stanford: Stanford University Press, 1989).

Indeed, T. S. Eliot's phrase, "no artist of any art, has his complete meaning alone,"⁵ applies to teaching as well. In this essay, which grew out of a lecture, I will not say anything entirely "new" or entirely "original" about Wordsworth. My focus is not even Wordsworth or this specific poem – and in this sense I differ largely from the people who have "influenced" the following, short analyses. Instead, my aim is to show the ways in which one single text can break the critical frames that are supposed to contain it (New Criticism, Deconstruction, New Historicism, Gender, Psychoanalysis), while, at the same time, indulge in the variety of possible interpretations. Here is the poem:

"Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802"*

Earth has not anything to show more fair:
Dull would be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth, like a garment wear
The beauty of the morning: silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
This river glideth at his own sweet will:
Dear God! The very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!

*The date of this experience was not September 3, but July, 1802. Its occasion was a trip to France (see Dorothy Wordsworth's *Grasmere Journals*, July 1802, p. 395). The conflict of feelings attending Wordsworth's brief return to France, where he had once been a revolutionist and the lover of Annette Vallon, evoked a number of personal and political sonnets. (Editor's footnote to the poem.)⁶

If one does not know this specific poem by Wordsworth, the fact that it was written *by* Wordsworth, the "Romantic poet," certainly generates

5. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in *The Sacred Wood* (1921), accessed 8 December 2012 <<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>>.

6. *The Norton Anthology of English Literature*, ed. M. H. Abrams, vol. 2, 7th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 1999), p. 296. All further references to the poem are to this edition.

expectations; for instance, that the poem will be about “nature.” However, the title declares that the poem was written in London, which suggests that it will most probably also *be* about London, the big, industrial city of the beginning of the nineteenth century. The time and the place of the composition in the title has a reality effect (i.e. Wordsworth was truly there), and also creates an effect of presence: we imagine the speaker (i.e. Wordsworth), standing on Westminster Bridge on an early September day in 1802, watching the Thames flowing, enjoying the morning sight, and, *at the same time*, composing a poem.

Reading through the poem, one has the impression that it is about the beauty of London. It says that “London is beautiful” – i.e. this is what the poem “means.” As the great New Critic, Cleanth Brooks, master of “close-reading” (and enemy of paraphrase) claims, “I believe that most readers will agree that it is one of Wordsworth’s most successful poems, yet most students have the greatest difficulty in accounting for its goodness. ... [t]he poem merely says: that the city is beautiful in the morning light and it is awfully still.”⁷ Brooks first evaluates the poem on a basis of some undefined *sensus communis* (we all agree that this is one of Wordsworth’s *most beautiful* poem), thereby establishing a community of readers (taken for granted) who, endowed with enough “natural sensibility,” are able to judge this poem. Then, he tells us what the poem *means* (“the city is beautiful in the morning light and it is awfully still”). His question concerns the specific form that creates or contributes to this single meaning, and to the poem’s singular “power”: “The reader may ask: Where, then, does the poem get its power?” To paraphrase the paraphrase: the “reader” asks, or rather, should ask, what makes it possible for the poem to be so *good*, what are the formal conditions that make this possible? Having taken the poem’s meaning for granted (London is beautiful), he goes on to scrutinise the poem’s formal characteristics, focusing all through on the “text itself.” The gist of his argument is that in this poem Wordsworth manages to reconcile the oppositions between city and nature by showing that “London is part of nature too, and is lighted by the sun of nature”⁸ (the city wears “the beauty of the morning”). The last lines of the poem anthropomorphise both the houses (“the very houses seem asleep”) and London (“And all that mighty heart is lying still!”), turning inorganic entities into organic, living figures, only to reveal that London is beautiful *because* it is part of an organic nature. According to Brooks, the poem’s

7. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (London: Harvest Books, 1960), p. 5.

8. Cleanth Brooks, p. 6.

“power” results from the shock generated by this surprising reconciliation of opposites into an “organic unity.”⁹

Reading Brooks’s analysis, the Deconstructive critic would immediately push forward the claim that New Critical “close-reading” is not close enough. However, their focus would still remain on the “text itself.” (Despite the acknowledgement that literature, or language in general, has the power to shape history, Deconstruction hardly ever produces readings that take into account the poem’s actual historical or political context.) At the same time, since the meaning constituted by the text (i.e. “London is beautiful”) will be shown to be undermined by the very same text, the close examination of the poem’s rhetorics will certainly bring self-contradictory sets of meanings “into play.” Eaglestone’s highlighting of the ambiguity of the term “lying” has already been mentioned. Yet, the reason why this specific ambiguity complicates the poem’s “meaning” or the ways in which it can produce two equally valid (mis)readings of the same “text” have been left without further analysis. According to Eaglestone, the last line of the poem, “And all that mighty heart is *lying* still!” (emphasis added), can mean either that London is indeed “sleeping” (i.e. the houses “seem asleep”) or that London is not telling the truth: although the houses “seems asleep,” they are, in fact not asleep. Eaglestone, however, leaves some questions unexplored. What are the implications of these two possibilities? If the houses of London are not asleep but only seem asleep, then the anthropomorphised houses of London (metonymically “representing” the inhabitants of London) only

- a.) “seem asleep” because a house is an inanimate entity and, therefore, cannot sleep. In this case, the term “seem” would draw attention to the power of language to anthropomorphise, and thereby give the *illusion* of a possible unity of organic and inorganic, natural and non-natural.
- b.) “seem asleep” because the inhabitants are not asleep but, rather, dead. Here, the Deconstructionists would be careful to distinguish between “death” (as the end of life) and the inorganic quality of

9. Brooks’s reading is exemplary in illustrating the most important tenets of New Criticism. He pursues the Coleridgean (i.e. Romantic) method of “practical criticism” in his emphasis on “organic unity,” on the reconciliation of “discordant qualities” in the perfect work of art, which he regards as “autonomous” (that is, transcending history or politics) as well as in the assumption that no element can go against the harmony of the whole, which whole, or unity, rather than being considered as an effect of language, is equally seen as something “natural.” Meanwhile, Brooks’ choice of a poem by Wordsworth perpetuates the canon of ostensible works of genius.

“objects” (like “rocks” in “A Slumber did my Spirit Seal,” or “houses” here).

- c.) “seem asleep” because the houses (i.e. the inhabitants of London) are, in fact, very much awake. They only pretend to be sleeping. This solution, however, must remain unexploited by the “Deconstructionist,” because the “text itself” does not offer any further hint as to the question: and so what? What if they seem to be asleep but are, in fact, awake?

The reading of the rest of the poem would support points a.) and/or b.). Exploring and criticising Brooks’s argument that, “surprisingly”, in this poem the industrial city wears the (natural) beauty of the morning, the Deconstructionist would point out that the line “the city, *like a garment, wears* the beauty of the morning” (emphasis added) implies precisely that the city (i.e. London) is, in fact, *not* beautiful: it merely wears the beauty of the morning as a garment. Although the city is indeed anthropomorphised, the use of a simile (instead of a metaphor) indicates that beauty is attributed to the morning, rather than to London, and this beauty is like a garment. That is, there is no natural, or essential, connection between the city and beauty: the city, without the beauty of the morning, is a mere body, which we know nothing of. If we connect this insight to the last lines of the poem, then the term “seem” also appears in a new light. For a beautiful garment can hide something utterly ugly as well as something beautiful or ordinary. In other words, the fact that the city wears a beautiful garment does not say anything about the city itself: the city only *seems* to be beautiful but it is not certainly so. What kind of body is London, then? What kind of body does the beautiful garment of the morning hide? That is, what do we get to know, from the poem, about the city itself? Having a “closer” look at this short poem, one finds that, apart from the long passages describing nature, the few lines presenting London, the actual *body* wearing the garment of the beautiful morning, are as follows: “*silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres, and temples lie / Open unto the fields, and to the sky*” (emphasis added). The ending already belongs to nature, while the description of the city (a sheer enumeration preceded by two adjectives) is lacking in any so-called high poetic imagery. Yet, it still begs the questions: what kind of body is a “silent” and “bare” body? What kind of body is a body the disconnected members of which (ships, towers, domes, theatres and temples) are lying open unto nature, “the fields, and to the sky?” Does this *bare* body *wear* the beauty

of the morning?¹⁰ Leaving apart, for the moment, the implications of the term “lying,” the answer would be either: a.) a sleeping body, which is lying naked and vulnerable or b.) a dead body, which has not been buried – this body only seems to be silent because it is, in fact, mute like a corpse or c.) the body of a naked woman. The Deconstructionist would not care much for solution c.), which points towards questions of gender. However, solutions a.) and b.) may make one ask: is London’s *true* “essence” the bare, dead corps , and, therefore, the houses of London only “seem asleep” because they are actually lying dead? Or is the city a vulnerable, naked body, which is, indeed, asleep? Only one thing is certain: although Wordsworth does indeed anthropomorphise nature, the anthropomorphisms involved in the images of the city are uncertain – as if the poem suggested an awareness of the unbridgeable gap separating nature, the organic, eternally living entity, and the city, which is utterly and definitively inorganic, or if not inorganic, then doomed to decay. And even though the power of language or rhetorics (which, itself, is part of human civilisation) can bridge this gap, it also points to the abyss separating them. In other words, while the “prospect,” that is, the all-encompassing vision of Wordsworth (the traveller standing on the bridge) is able to connect and transcend, his language ultimately dissolves.

However, the Deconstructionist focus on the text itself has left some trains of thought suspended. The first one was the possible answer to the question: What if the inhabitants of London only pretend to be sleeping, while they are very much awake? This inquiry does not seem to have any consequence for the Deconstructionist since the answer it may yield does not immediately concern the text itself or language *per se*. The fact that this poem was not actually written on September the 3rd but in July, and that its occasion was a trip to France, briefly, that written records, that is, the contexts, reveal that Wordsworth himself was *lying* in the title, would not be of much relevance either. For the New Historicist, however, this would certainly be one of the starting points. Departing from the date of composition, a New Historicist scholar of Romanticism would focus on Wordsworth’s changing relationship to the French Revolution, his initial support and later rejection of the revolutionary ideals in the name of the British Monarchy. For even though Wordsworth’s poem creates the illusion of transcending the political world (and thereby perpetuating what

10. On the paradox of being bare and, at the same time, wearing a garment, see: Stephen Gill, *William Wordsworth: A Life* (Oxford: Oxford University Press, 1989), p. 389, 4186n.

Jerome McGann has called “Romantic ideology”¹¹), the poem is, *in fact*, very much embedded in history. For instance, the editor’s footnote tells us that “The conflict of feelings attending Wordsworth’s brief return to France, where he had once been a revolutionist and the lover of Annette Vallon, evoked a number of personal and political sonnets.” In a New Historicist vein, one could wonder, in what sense this peculiar sonnet is a personal, let alone a political, sonnet? Clearly, the poem seems to transcend and deny the world of politics and history by imaginatively linking London to an ahistorical nature, even though its rhetorics does point to the problematic character of this linkage. At the same time, however, Wordsworth, for some reason, was lying about the date of composition and, consequently, about the date of his own visit to London. He was pretending to be writing this poem on his way *back* from France (where he had once been a revolutionist and the lover of Annette Vallon), whereas, in fact, he wrote it on his way *to* France. As Alan Liu demonstrates, Wordsworth went to France in July 1802 to settle his affair with Annette Vallon, with whom he had an illegitimate child, Caroline – before marrying his future wife, the “proper” Englishwoman, Mary Hutchinson. By this time, England was at war with Napoleonic France, and for Wordsworth, the encounter with Annette and their child also meant an encounter with his former self, the “revolutionist.” This former self had been so enthusiastic about the French Revolution that he had, as many different contexts indicate, gone to Paris short after its peak. Thus, Wordsworth’s denial (or ostensible “transcendence”) of history (and his “escape” in “English nature”) went together with a denial of both his initial support of the Revolution and his affair with Annette. These denials might have resulted in the change of the date of the poem’s composition: Wordsworth pretends that he has already come back from France, for which he is still heading, as if his tranquillity and his love of England (both urban and natural) was the result of an already accomplished journey to “France,” which he has definitively left behind in the past months. In fact, Wordsworth, who turned into the most ardent supporter of the Monarchy by 1802, disliked everything that was French: “French Ideas,” imported in England, among others, by Thomas Paine’s *The Rights of Man* (which was widely available as well as widely read by the lower classes due to the “dangerous” increase of literacy at the time), seemed to threaten the idea of the British Constitution and the British Monarchy. Wordsworth’s poetry of nature, as James

11. Jerome McGann, *The Romantic Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), *passim*.

Chandler has so persuasively demonstrated, is, eminently, a poetry of Englishness:¹² the English landscape becomes a synonym for England, and England becomes a synonym for the Anglican Church and the State. Let us then examine Wordsworth's own references to Paris, focusing on the context in order to determine the text in a New Historicist vein. The easiest would be to search for such references in "The Prelude," Wordsworth's long, autobiographical poem, which retrospectively establishes him as the true "English" poet of nature.¹³ Wordsworth describes his memories of his first trip (1792–94) to France in Books 9–10 of "The Prelude" (1805) as follows:

"I crossed the Square (an empty Area then!)
Of the Carousel, where so late had lain
The Dead, upon the Dying heaped; and gazed
On this and other Spots, as doth a Man
Upon a Volume whose contents he knows
Are memorable, but from him locked up,
Being written in a tongue he cannot read

.....
High was my Room and lonely
..... I kept watch,
Reading at intervals; the fear gone by
Pressed on me almost like a fear to come.
I thought of those September massacres,
Divided from me by one little month.

.....
And in this way I wrought upon myself
Until I seemed to hear a voice that cried
To the whole City, "Sleep no more."

.....
The place, all hushed and silent as it was,
Appeared unfit for the repose of the Night,
Defenceless as a wood where Tygers roam."¹⁴

12. James Chandler, *Wordsworth's Second Nature: A Study of the Poetry and Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), *passim*.

13. The analysis of the Paris episode of "The Prelude" can be found in Geraldine Friedman, *The Insistence of History*, and de Graef also discusses this context.

14. William Wordsworth, "The Prelude": Book Tenth, France Continued (71–93) in *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, pp. 357–358.

It must be clear that the conservative, anti-French Wordsworth, composing "The Prelude" in 1805, retrospectively rewrites or, at least, reshapes, his youthful experience of the revolutionary Paris. Here, Paris is presented as a book that is written in a language (French?) he cannot read, which already indicates that Wordsworth typically aestheticises something that he misses to encounter: history itself. The Revolution, for a tourist, a passenger like Wordsworth, remains sheer chaos, the meaning and purpose of which he cannot comprehend. The traumatic shock of actual violence, "The Dead, upon the Dying heaped" cannot be assimilated nor integrated by consciousness. In his fear, Wordsworth withdraws into his room and tries to read, choosing a book that he *can* read. What he is reading, according to this 1805 "The Prelude," is, of course, the most eminently English poet, Shakespeare. "Sleep no more" is a quotation from *Macbeth*,¹⁵ the plot of which foreshadows, in retrospect, that of the French Revolution. Macbeth kills the legitimate king of Scotland and usurps his throne, and Wordsworth retrospectively (in 1805) knows that the 1792 September massacres will be followed, in January 1793, by the beheading of the legitimate king of France, Louis XVI. ("I thought of those September massacres, / Divided from me by one little month. ... Until I seemed to hear a voice that cried / To the whole City, 'Sleep no more.'")

To consider "The Prelude" as a context for "Westminster Bridge" allows one to establish a parallel between the vulnerable London of "Westminster Bridge" and the revolutionary Paris. The inhabitants of London only "seem asleep," while Paris, "all hushed and silent as it was," also appears "unfit for the repose of the Night, / Defenceless as a wood where Tygers roam." And if there comes a voice that cries "To the whole City" (i.e. Paris *and* London) "Sleep no more," then this city will not be sleeping anymore but will be very much awake. In other words, "Westminster Bridge" exhibits Wordsworth's worst fears, namely, that London will suddenly metamorphose into Paris: people who "seem asleep" will suddenly rise up against the British Monarchy. The New Historicist would thus point out that even though Wordsworth does everything to transcend and deny history, "Westminster Bridge" is, in fact, haunted by the trauma of the French Revolution: "history" has left its traces on the composition of the poem. To push this conclusion to its extremes: although "Westminster Bridge" *seems* to be about the beauty of London, it is, *in fact*, about revolutionary Paris.

15. *Macbeth*, 2.2.33–4: "Methought I heard a voice cry, 'Sleep no more, / Macbeth does murder sleep.'"

Still, some issues are left unexplored by the New Critic, the Deconstructionist and the New Historicist alike. These are mostly available for the Feminist and the Psychoanalytic critic. The Feminist would start out by focusing on the editorial note saying that a.) the poem's occasion was Wordsworth's trip to France, which is revealed by "Dorothy Wordsworth's *Grasmere Journals*, July 1802, p. 395"; and b.) Wordsworth went to France to settle his affair with Annette Vallon (i.e. that this sonnet is not only political but also personal). Further, in the poem itself, the city is presented as a "*silent*" and "*bare*" body, and its members, seen – by the Feminist – as the ample, protruding body parts of a woman ("Ships, towers, domes, theatres, and temples") "*lie / Open* unto the fields, and to the sky" (emphasis added) (i.e. unto an all-encompassing "Nature").

First of all, if we look at Dorothy Wordsworth's journal entry, it immediately becomes clear that William was not alone when he was standing on Westminster Bridge. As Dorothy writes: "It was a beautiful morning. The City, St. Paul's, with the River & a multitude of little Boats, made a most beautiful sight as *we* crossed Westminster Bridge" (emphasis added).¹⁶ Indeed, Wordsworth (William, that is) hardly ever mentions Dorothy's presence in the description of the sights they visited together. In "Tintern Abbey," for example, Wordsworth seems to be alone all along, and when Dorothy (addressed as "my dearest Friend") makes her sudden appearance in the end, she is presented as a younger version of Wordsworth, who learns to appreciate nature and becomes a lover of "humanity" not from nature (like Wordsworth did), but from William, her "great, universal teacher." "Westminster Bridge," in its turn, simply erases Dorothy from the scene, and even though Wordsworth does not explicitly say that he was alone, no reader would surmise that he was *not* alone, and that the experience of the beautiful sight was, in fact, an experience shared with a "woman" – as the Feminist would have it.

Annette equally offers a fruitful ground for analysis. The connotations of the French Woman in the English national imagination obviously include the "prostitute." The association of luxury, libertinism and, most importantly, sexual depravity with the French aristocracy did not change because of the decline of the same aristocracy. With Annette, Wordsworth had an illegitimate child, which, needless to say, was enough at the time to call *her* a prostitute. It was domesticity – legitimate wives and legitimate children, lying asleep in good

16. Dorothy Wordsworth's journal entry from 29 July 1802, *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, p. 395.

English “houses” guarded by God – that constituted the germ of all that Wordsworth loved about England, as opposed to France. However, in “Westminster Bridge,” the lines describing the silent and bare city lying open to “Nature” are not always easy to accommodate to this ideology of domesticity, bound up with Wordsworth’s idea of nature and, therefore, Englishness. On the one hand, London, considered now as a “female body,” wears the beauty of the morning as a garment, while, at the same time, lying open to Nature, the eminently male principle. (Feminists tend to associate Wordsworth’s nature with maleness, since it mostly represents Wordsworth’s own mind, while the Sun, as the all-encompassing light, is generally associated with the male gaze.) London would be thus the female body embraced by male “Nature”. Such a reading would easily inscribe itself into Wordsworth’s politics of domesticity. On the other hand, however, the Feminist would also point to the possible traces Wordsworth’s expected but certainly troubling encounter with Annette might have left on the poem. The city lying “bare” and “silent” would then be the image of Annette, who, in her nakedness, offered herself up to Wordsworth but whose voice has been definitively silenced by the poet of 1802, having “settled” or heading to “settle” their affair in France. Consequently, what the beauty of the morning actually veils is the troubling, naked body of the French woman (Annette). She only “seems asleep,” but is, “in fact,” an unburied, naked corpse (lying open to the sky), with a potential to become the haunting spectre of Wordsworth’s English marriage.

Apart from the possibility that the poem testifies to “Wordsworth’s” hardly repressed repulsion from and desire for the French woman, this Kristevan abject, the poem does not lend itself to any obvious psychoanalytic interpretation. For the Psychoanalytic critic, it is the New Historicist context that might offer the most fruitful points of reference. Wordsworth’s “missed encounter” with the French Revolution (that is, with the – Lacanian – “Real” of history), and especially the September Massacres that left their mark on Carousel Square (“Dead upon the Dying heaped”) can be considered as the traumatic core not only of “The Prelude” but of “Westminster Bridge” as well: it is this specific encounter with the “other,” which is to say, history, that haunts Wordsworth’s poem of natural Englishness. In Paris, Wordsworth is traumatised by the sight of violence (he suffers what Freud calls an “accident neurosis”): he is numbed, unable to feel, consciously process or assimilate the chaotic events. He can “see, not feel,” as Coleridge would have it. And despite the fact that he can distance himself from his own terror, from the sudden fear of the danger that presses too

close by withdrawing into his room and reading Shakespeare (turning the shockingly unfamiliar into something familiar – i.e. *Macbeth*), the event, this (hardly missed) encounter with the Real, cannot be erased. First, it appears in his nightmares: his reading of Shakespeare gets mixed with the terror he has just experienced (there is a voice that cries “Sleep no more,” and there are Tygers roaming in his head), disturbing the repose of the night. It is this specific trauma (triggering terror) that makes its spectral presence felt in “Westminster Bridge”: the threat that the houses of London only “seem asleep” testifies to Wordsworth’s prevailing fear, even terror, triggered by the trauma of Carousel Square.

An ethical reading would draw further conclusions from the poem’s witnessing of terrors past, and, perhaps, yet to come, but the ethical stakes are so complex (e.g. How to read the French Revolution? What stance to take towards “Wordsworth”? etc.) that such a reading could not be reduced to a mere exercise. Hence, it must remain beyond the scope of the present essay.

REARRIVED FROM NORTH ARMORICA

Amerikanisztika és kanadisztika
American and Canadian Studies

Térszerkezeti kulturális narratoretorémák Toni Morrison *Dzsessz c.* regényében¹

Elöljáróban

Mielőtt a vezérszövegül választott Morrison-regény² térszerkezetének vizsgálatára térnék, ezúttal is be kell mutatnom, vázlatosan, az elemzési módszert, a narrato-kulturális közelítésmód újszerűsége miatt. Erre azért is szükség van, mert nem a *Dzsessz* térszerkezetének vizsgálatát tűztem célul, hogy aztán ahhoz választottam volna valamilyen elemzési módszert, hanem fordítva: elsődleges célom a narratoretoréma-elmélet³ alkalmazása, illetve irodalmi elemzésbeli alkalmazhatóságának bemutatása, ezúttal az irodalmi mű térkérdéseinek vonatozásában. A Morrison-mű tehát nem fő téma, hanem most is ez lesz a példa (vezérszöveg), mert talán az alkalmazott elmélet rendszerteljessége, alkalmazhatósága, működése mindig egyazon szöveguniverzumon belül maradva érvényesebben megmutatható, általánosíthatósága könnyebben belátható, mint ha több műből vennénk (illusztratív „kikapkodnánk”, kötekedhetne az elméletszkeptikus) példákat. Ebben a munkában is a szépprózai elbeszélés nar-

1. Jelen tanulmány a következő angol nyelvű munkám lényegesen továbbfejlesztett és kibővített, magyar nyelvű változata: Abádi Nagy Zoltán, „Narrato-Rhetorhemes of Space in Toni Morrison’s *Jazz*,” in *A szavak szépsége avagy a bibliográfus igazsága: Tisztelgés Vadon Lehel 70. születésnapján*, szerk. Abádi Nagy Zoltán, Kádár Judit Ágnes és Tarnóc András (Eger: Eszterházy Károly Főiskola, Amerikanisztika Tanszék, 2012), 445–455.

2. A cikkben szereplő hivatkozások a következő kiadásra vonatkoznak: Toni Morrison, *Dzsessz*, ford. Vághy László (Budapest: Európa Kiadó, 1993).

3. Az elméletet a következő tanulmányomban vezetem be: Abádi Nagy Zoltán, „A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a szépprózai elbeszélésben,” in *Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád (Budapest: Argumentum, 2010), 7–34.

rato-kulturalizációs terében⁴ megnyilvánuló retorikai összetevőket keresem, vagyis a kultúra retorikai funkcióját. A kultúrát retorikai diszkurzivitásként fogom fel, mely az elbeszélést – kultúra és narratíva érintkezési felületein – egyaránt generálja és performálja. A „retorika” fogalmát nem a műben megjelenő figuralitás tanulmányozására, hanem a szöveguniverzum⁵ meggyőzőési stratégiáinak elemzésére használom.

A *Dzsessz*ben olyan narrátor szövögeti a narratív diszkurzust, aki, első pillantásra, egyszerre extra- és heterodiegetikus (tehát nem tartozik a történetvilághoz és őt magát nem narrálja fölötté álló narratív cselekvő). Mindazonáltal, mint arról „A narrátori tudat mint kultúra és narratíva találkozása” c. tanulmányomban szoltam, narrátorunk, mondhatni, maga a megszemélyesített kultúra, akit, oly sok értelemben, a kultúra alkot (generál) és beszél el (performál).⁶ Ez azt jelenti, ha narrato-kulturális szempontból nézzük a kérdést, hogy mint kulturális tartalom, elbeszélt kultúra, a narrátor maga is elbeszélés, kiszélesített értelemben „a történet” része. Így viszont legalább annyira intradiegetikus, mint extra; akit, méghozzá, fölötté álló elbeszélő ágens beszél el (a kultúra). És ennek elgondolása alapján legalább annyira homodiegetikus is a mi elbeszélőnk, mint hetero. A textuális meggyőzőési stratégiák fürkészése és felfejtése szempontjából pedig alapvető körülmény, hogy a *Dzsessz* szöveguniverzuma mentális tartalom, egy narrátor tudattartalma, mely maga viszont kultúra és narratíva érintkezési helye. De hogyan juthatunk ezeknek a stratégiáknak a közepébe, hogyan tehetjük elemezhetővé őket?

Ahhoz, hogy hozzáférhetővé válhassanak az elemzés számára, elég felismernünk: narrátorunk diszkurzusa kettős disztribúcióval lép be a Morrison-regénybe (ahogyan bármely más irodalmi elbeszélésben

4. Erről ld. kétrészes tanulmányomat: Abádi Nagy Zoltán, „A szépprózai narratíva kulturalizációja (Toni Morrison: *Dzsessz*): kulturális narratológiai közelítés,” 1. rész, *Filológiai Közöny* 48.1–2 (2002) 46–56; 2. rész, *Filológiai Közöny* 49.1–4 (2003) 55–69.

5. Erről ld. következő tanulmányomat: „Mélyáttételű narrato-retorikai programok a *Dzsessz* történetvilágában,” in *Mítoszok bűvöletében: Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán 70. születésnapjára*, szerk. Németh Lenke, Simon Zoltán, Tarnóc András és Varró Gabriella (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 191–199, p. 191.

6. Abádi Nagy Zoltán, „A narrátori tudat mint kultúra és narratíva találkozása,” in *A tűnődések valósága – The Reality of Ruminations (Írások Sarbu Aladár 70. születésnapjára)*, szerk. Borbély Judit és Czigányik Zsolt (Budapest: ELTE BTK, Angol–Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 2010), 310–326.

is történik). Egyrészt, *közvetlenül* ágyazódik bele a narrálásba (a narrátori cselekvésbe); másfelől, *közvetett* módon, a történetvilágba. Utóbbi esetben a narrátori ráhatás dramatizált stratégiáival van dolgunk; azaz, a meggyőzési szándék narratív átvitelen keresztül veszi célba a befogadót.

A narrato-retorikai diszkurzus lehet, továbbá, nyílt vagy burkolt, a közvetlen és a közvetett/dramatizált/áttételes tartományban egyaránt. Valahogyan tehát megfoghatóvá kellene tennünk ezekben a (közvetlen és közvetett) tartományokban a retorikai komponensek nyílt és burkolt formáit is. Valamiféle fogódzóra, fogalomra van szükségünk, melynek segítségével behatárolhatnánk, megfigyelhetővé és elemezhetővé tehetnénk a jelenséget.

Erre a célra javaslom a „narrato-retorémát”, a narratíva és kultúra érintkezési terében megképződő retorikai komponenst, melynek fogalmát „A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a szépprózai elbeszélésben” c. tanulmányban bevezettem és kibontottam. Jelen munkám jobb megértését elősegítendő, most dióhéjban összefoglalom a kulturális narrato-retorémára vonatkozó legfontosabb tudnivalókat.

Egyszerű fogalmazásban: a narrato-retoréma a befogadó meggyőzését célzó retorikus narratív beszéd egységnyi megnyilvánulása. Az „egység”-et azonban nem kívánom pontosabban meghatározni, mert az definíciós korlátokat jelentene, és ezek nem tennének jót a sokszínű jelenséget leíró fogalom alkalmazhatóságának. Hagyjuk meg a fogalomnak az elméleti megszorítás-mentesség (ha tetszik: a konkrét változókkal megtölthető elméleti üres hely) rugalmasságát, tehát kimeríthetetlenségét, annak leszögezésén túl, hogy – a foucault-i diszkurzív „beszédképződmény”-kategória analógiájával szólva⁷ – retorikai beszédképződményről van szó. Számtalan konkrét szövegbeli megnyilvánulásában tehát minden, illetve bármi lehet a narrato-retoréma. Vagyis bármilyen rövid vagy akár könyvet átfogó kiterjedésű, végtelenül egyszerű vagy rendkívül összetett kulturális jelben hordozott nyílt vagy rejtett retorikai tartalomra vagy funkcióra utalhat a történetvilágban vagy a narrálásban, a narratív fikciónak nevezett többszörös kommunikatív bonyodalom bármely pontján – kulturális tartalommal, ettől kulturális narrato-retoréma. A definíciós beszorítás-mentesség rugalmassága révén tudja befogadni a fogalom a textuális meggyőzési manőverezés multiplicitását, heteroglossziáját,

7. Vö. Michel Foucault, *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István (Budapest: Atlantisz, 2001), pp. 42–52.

átváltozásait. A „narrato-retoréma” ettől válik alkalmassá arra, hogy kezelhetővé tegye az elmélet és a kritika számára az igen bonyolult diszkurzív „forgalmat”, mely a szépprózai elbeszélésben „közlekedik”. Mindebből a narrato-retoréma vissza nem térő egyedisége következik, ezért öntermészetű tipologizálása nehéz (funkcionális és egyéb külsődleges szempontú osztályozása lehetséges). Ezzel ismét itt vagyunk a gondolatnál, hogy további elméleti teoretizálása nem célszerű. Csak a narratív szövegben megjelenő konkrét formák valatásával törekedhetünk a narrato-retorémák minél teljesebb körű vizsgálatára és maradhatunk az elméleti hitelesség határain belül. Vagyis, még egyszer, a bekezdést indító egyszerű fogalmazásnál kicsit bővebben: a narrato-retoréma nem más, mint az irodalmi elbeszélés szöveguniverzumában és annak összetett kommunikativitásában adott többszörös beszédhelyzetben kisebb-nagyobb meggyőzési egységként azonosítható retorikai beszédképződmény.⁸ Multivokális (kulturális, narratív) diszkurzust indukál és képez, mely áthajolhat a narrato-kulturális interfészben kitapintható dialogicitásba. A narratív tartománybeli beágyazási szintek könnyebb követése érdekében függelékként mellékelem ezek áttekintő ábráját. Ezúttal a történetvilágbeli *mélyáttételű*, *burkolt* narrato-retorémák kerülnek terítékre, azok közül is a történetvilág *terébe* ágyazottak.

A történetvilágba ágyazott (mély átvitelű), burkolt narrato-retoréma

A narrátor a *szöveg elbeszélési szintjének* cselekvője a maga közvetlen beágyazású nyílt és burkolt narrato-retorémáival. Az általa *előadott történetet* (a történetvilágot) is telehintheti viszont közvetlen és közvetett, nyílt és burkolt narrato-retorémákkal. Vagyis a narratív diszkurzus (jellemzően és nagyobb arányban) a történet szereplőivel közvetlenül kimondatott vagy kimondatlanul érzékeltetett, avagy a fikcionált történetvilág bármely más aspektusába (pl. *terébe*, *idejébe*, *trópusaiba*, *tónusába*, *fokalizációjába*, *narratív szekvenciájába*) nyíltan vagy burkoltan ágyazott módon valósul meg. Lássunk előbbire (a történetvilág szereplőire) *Dzsessz*-példát, de csak a burkolt mélyáttételre, mert itt ennyire van lehetőségünk.

8. Részletesebben ld. Abádi Nagy, „A kultúra mint retorikai diszkurzivitás,” pp. 23–31.

A mély áttételű (történetvilágbeli) narrato-kulturális érvelés és meggyőzés burkolt lehetőségei kimeríthetetlenek, és a szövegszubjektumok nyújtják hozzá a leggazdagabb lehetőséget. Ilyen szerepet betölthet bármilyen apró részlet vagy bármily hatalmas (pl. kiterjedt jellemkapcsolati) összefüggésrendszer, ha bármely történetvilágbeli cselekvőt (tehát szövegszubjektumot) vagy annak bármely tulajdonságát, tettét motiválja; ezek hihetőségét, mindenesetre olvasói elfogadását, elősegíti (bizarr; fantasztikus és a lehetetlenség határait a legkülönbözőbb módokon súroló lehetséges-világbeli figurák, helyzetek, történések esetén is); a befogadót adott részletponton vagy átfogóan ezek lehetségességéről meggyőzi.

Idézzünk egyetlen, ámbátor kettős töltetű példát a sok közül a szövegszubjektumba burkolt kulturális narrato-retorémára a Morrison-regényből. Kimondatlanul is éppúgy értjük, hogy Violet miért sétál el az utcán a más gyermekével (azzal vádolják, el akarja lopni): az ötvenéves, gyermektelen nő gyermek utáni vágya vesz erőt rajta ellenállhatatlanul abban a pillanatban; mint azt, hogy Violet miért nem akart soha gyereket, miután anyja kútba ugrott (a gyereklopó narratív miniatűr másik töltete): nem bírta volna az éhes gyerekszájak látványát (mely látványt anyjának kellett, egész életében, teljes tehetetlenségre kárhoztatva, elviselnie). Elméleti szempontból számunkra most annak belátása a lényeg, hogy mindkét részlet narratíva-kulturalizációs, vagyis narratíva és kultúra metszéspontjain keletkezik. Önmagukban, magyarázat nélkül is, burkolt kulturális érvként szolgálnak, tehát retorikai funkciójuk van, ezáltal narrato-retorémának tekinthetők. Kulturális következménysorozat narrato-retorémái, mert Violetet az anyja sorsa tartja vissza az anyaságtól, majd Violetben a gyermektelenség fokozza elviselhetetlenné a gyermek utáni vágyat. A burkolt ám intenzív retorikai diszkurzivitás az, ami beleköti az elcsentgyerek-mozzanatot a regény többnyire kimondatlan (főleg tehát dramatizált) és az afroamerikai nők helyzetét feltáró, extenzív kulturális érvrendszerébe. Annak meggyőző részlete (Violet tette) avagy részletei (a következményes retorikai lánc két szereplője: Violet és az anyja), hogy az afroamerikai nő nemzedékről nemzedékre képtelen volt kiszabadulni a reménytelen kétségbeesésből, melynek átká a fekete családot sújtotta.

Mint említettem, a szövegszubjektumokon és cselekvéseiken kívül az elbeszélés más összetevőiben is előfordulnak burkolt kulturalizációs (az elbeszélést kultúrával feltöltő) narrato-retorémák. Elméletileg belegondolva a kérdésbe, és konkrétan a Morrison-vezérszövegbe

(azt is megengedve, hogy más, ebből a szempontból különleges alkotásokban más lehet a helyzet), azt találjuk: a történetvilág szöveg-szobjektumon túli összetevőiben – a tér- és időszerkezetben, a topológiában meg a többiben –, a *nyílt* narrato-retorémának mintha nem lenne lehetősége. Csak a burkoltnak van. Morrison regényeire ez minden bizonnyal igaz, így a *Dzsesszre* vonatkozóan is. Az áttételes beágyazású (a történetben dramatizált) szövegben, ezen elbeszélés-komponensek narrálásakor, a narrátori meggyőzés csak burkolt módokon érvényesülhet, csak burkolt technikái léteznek. (Abban a pillanatban ugyanis, amint a narrátor véleményt fogalmaz meg a történetbeli figuráról, vagy bármilyen egyéb megjegyzést fűz a történethez, vagyis „kiszól” a történetből – *kilép* belőle, átlép a közvetlen narrátori diszkurzus terepére.) Mi több, egyik-másik elbeszélés-alkotóelem esetében nehéz elképzelni, hogy beszélhetünk egyáltalán magáról a narrato-retorémáról. Mondjuk, éppen a térszerkezet esetében. Jobban utánagondolva viszont inkább csak azért tetszik ez különösnek, mert az elbeszélt térszerkezetet eddig senki nem vizsgálta narrato-retorikai összefüggésben. Az alább sorra kerülő példák tehát izgalmasak, mindenképpen fontosak, a narrato-retorikai közelítésmód további próbái lesznek.

Térszerkezeti (mély, burkolt) narrato-retorémák a *Dzsesszben*

Morrison regénye három fő kulturális térben játszódik, illetve „keretben”, ahogy a narratológus Mieke Bal nevezné „a teret, melyben a jellem el van helyezve”, és amelyben „mind belső mind külső tér működik”⁹: az amerikai Délen (Virginiában), East St. Louisban és Baltimore-ban/Harlemben. Történelmileg behatárolt, közösségi sorsot definiáló, ezért a közösségi sorsban adott kulturális terek ezek. Utóbbi, per-jeles kettőből (Baltimore/Harlem) előbb romantikus vágyálomként, majd, a Violet/Joe történetre nézve végzetes determinációval, Baltimore-nak van jelentősége az elbeszélt múltat tekintve. Violettel az életét felfordító trauma tanít meg valamit: rá kell jönnie,

9. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. (Toronto: University of Toronto Press, 1997), p. 134. Itt és a továbbiakban, amennyiben a hivatkozáshoz csatlakozó bibliográfiai tételben fordító nem szerepel, a szakirodalmi idézet A. N. Z. fordítása.

hogy, jöllehet Joe Trace-hez ment feleségül, Joe az ő igazi álmának halvány „nyoma” volt csupán (a „trace” „nyom”-ot jelent). Elvégre Violet valójában mindig is Golden Graybe, a nagyanyja meséiben szereplő mulatt álomfiúba volt szerelmes. Ahol pedig a nagymama élt, és az aranyhajú mulatt fiút gondozgatta (Golden Gray miatt tehát Violetnek már lány korában az Álmodók Földje), az Baltimore volt. Burkolt, de nyomatékos térszimbolizmus rejlik abban, hogy (az afroamerikai egyéni sors korlátozottságának mértékében tértudatos és térváltó) férje, Joe, azt ígéri Violetnek: elviszi Baltimore-ba. Nem kevésbé beszédes jelképesességgel azonban, nem Baltimore-ban szállnak le a vonatról – hanem New Yorkban.

A regényjelentet illetően aztán kizárólag és átfogóan New York (Harlem) szabályozza az életüket. Ebben a műben is egyértelművé válik az alapvető tudnivaló, hogy a kora huszadik századi nincstelen afroamerikai ember *konkrét*hely-tudatos volt (és ebben a „hely” jellemzően legfeljebb állam nagyságú), még Délen is. A nagy ismeretlen teret, Északot illetően is (melynek a jobb élet reményében nekivágott) kizárólag a konkrét helyben (városban) gondolkodik, ahová Délről (a térfogságból) felvándorol. A mi esetünkben ez a hely az illuzionált Baltimore, majd a valóságos Harlem.

„Észak” mint politikai entitás tehát nem képződik meg a *Dzsessz* szövegszubjektumaiban. Az a lényeges körülmény, hogy Joe és Violet sorsa Délről Északra helyeződik át, Joe egyetlen (bár visszatérő) mondatában azért felvillan, burkoltan, egy pillanatra: „és ott vonatra szálltunk, és elindultunk a Déli Égbolttal az északi felé” (186 – a „Déli Égbolt” a vonat neve volt). A regény szimbolikus kódoltságának fontos retorémája ez, mert azt is sejteti, hogy ugyan tértartományt („égboltot”) váltanak, de a déli égbolt alatt megélt sors, a déli múlt, meghatározó erővel követi őket Északra (a déli égbolttal vágnak neki Északnak). Alapjában véve azonban Baltimore ezeknek az embereknek „Baltimore”, és nem „Észak”; Harlem pedig „a Város”.

„Harlem, U.S.A.” az afroamerikai ember fővárosa, „város a városban”, neki egyszerűen csak a „Város”. Eric J. Sundquist ennek szenteli a harmadik részt a Ralph Ellison-monográfiában: „The City within a City: Harlem, U.S.A.”¹⁰ Alain Locke-nak a Morrison-regény történetvilágával kortárs (1925-ös), korszakos esszéje, a „The New Negro” („Az új néger”), így foglalja ezt össze: „Harlemben a néger élet először ragadja meg a csoportkifejezés és az önmeghatározás lehetőségét.

10. Eric J. Sundquist, szerk., *Cultural Contexts for Ralph Ellison's Invisible Man* (Boston: St. Martin's, 1995), 147–247.

Faji főváros, vagy annak ígérete van benne”.¹¹ Nem csoda hát, hogy a cselekmény New York-i „helyszínének” megjelenítésébe „kitörő energiát” visz a narrátor, mint Justine Tally megállapítja; és bár „Morrison soha nem nevezi néven Harlemet”, „olyan eleven erővel állítja elénk a Várost, hogy az a regény szereplőjévé lép elő”.¹²

Elemzési szempontunk szerint az a fontos, hogy az afroamerikai számára súlyos kulturális terhekkel örökölt Dél magától értetődő, ön-leíró, maga az eleve definiált és determinisztikus tér, maga a kulturális állandó. Kulturális retorikája ebből eredően statikus. Napjainkban már az akkori Harlemre is olyan térként tekintünk, melyre, a mi távlatunkból visszatekintve, szintén rázárt a maga specifikációit a történelmi idő, ám a harlemi kulturális felvirágzás idejében játszódó történetből (a narrátor szemével vagy Joe szemével) nézve, Harlem az önmeghatározás fázisánál tartó, önmagát definiáló tehát *narráló* – mondhatni: *narratív* – tér (kulturális térként a Délhez képest ellentétes előjelekkel). A Város kulturális terét ágenciája, cselekvő ereje jellemzi (ha a regény ezt a témát a történetvilágban nem is helyezi előtérbe, a narrátori diszkurzusban mégis erősen érzékelteti). A Város kulturális retorikája (a *Dzsesszben*: narrato-retorikája) ezért mozgásban van, dinamikus.

A teret váltó Joe útja a Dél több hely(ség)én át vezet, mielőtt Violettel felszáll a Déli Égboltra. A virginiai Vesper megyében, „egy kis Vienna nevű faluban” kezdődik, ahol született és nevelkedett. A helyen, ahol az elhagyatottság lélektani terében élt: ő a „nyom”, akit szülei „ittahagytak és nem vittek magukkal”, amikor nyom („trace”) nélkül „eltűntek” (*Dzsessz*, 182). Így lett a neve Joseph Trace. Ebből eredően a „nyom” egy bizonyos tér jelölőjévé válik, fizikai és átvitt értelemben olyasminnek vagy olyan valakinek a terét jelölve, amit/akit hátrahagytak. Burkolt térszerkezeti narrato-retorémaként foghatjuk fel, a regény történetvilágába ágyazottan, mely történetvilág a Joe-történetet dramatizálja/narrálja, javarészt az el/hátrahagyott nyomhoz kapcsolódó, rendkívül sűrű és összetett asszociációs háló segítségével. Kulturális gondolatársítások sokasága áramlik belőle, rajta keresztül, a regénybe, illetve onnan a befogadóhoz. Ez az asszociációs rendszer a Joe nevű emberi egyed (és az egész afroamerikai

11. Alain Locke, „The New Negro,” in *Cultural Contexts for Ralph Ellison's Invisible Man*, 159–171, p. 164.

12. Justine Tally, *The Story of Jazz: Toni Morrison's Dialogic Imagination*, Forum for European Contributions in African American Studies (Münster: LIT, 2001), p. 34.

közösség) megpróbáltatásainak érzékletes előadása: a hiányérzet, mely oly sok választásának és tettének mögöttes hajtóereje; eszké-
pizmusa (az elhagyottságból az álmodozásba és az erdőbe, később
Violettől Dorcashoz); a szülőkeresés; a hiány(zás), mely az afroame-
rikai életének általános jelenvalósága, több értelemben (a hiányzó
szülő, férj, gyermek, polgárjog és a többi).

Joe tehát fogadott gyerek, a Williams-házban nevelkedik. Azzal
ellentétben, amit Gaston Bachelard mond a házról („saját zugunk a
világban”, „első számú univerzumunk, valóságos kozmosz”),¹³ ez a
ház nem Joe külön zuga a világban, nem az ő univerzuma-kozmosza.
Másképp, az a körülmény, hogy a Williams-házban nevelkedik, meg-
ajándékozza őt a bachelard-i „bensőséges végtelenség”¹⁴ megélésé-
nek lehetőségével, Vadászok Vadászán keresztül. Nem „a dolgok nagy-
szerűségén való elmélkedés” gyönyörűségével,¹⁵ hanem a bensőséges
végtelenséggel, mely a „*másutt* terében” van, „a *természeti* környezet-
ben”, „az erdő renetegében”.¹⁶ Vadászok Vadásza, „Vesper megye leg-
jobb vadásza” tanította meg Joe-t „függetlenül élni”, és arra, hogy „a
vadonban otthonosabban [érezte magát], mint a városban” (*Dzsessz*,
184–5). Philip Page, aki szellemes könyvfejezetet szentelt a „nyo-
mok”, „repedések” és „kutak” derridai jelentésének a *Dzsessz*-ben, azt
mondja, hogy Vadászok Vadásza (alias Henry LesTroy alias Le Story)
„átvitte apaságát biológiai fiára, Golden Grayre és pótfiára, Joe-ra”.¹⁷
Ez a pótpapa maga az „abszolút és rendkívüli ősvadász”, „aki a termé-
szetre vonatkozó tökéletes tudás és a vele való tökéletes egyesülés
örömét élvez”, akinek a „természethez fűződő kötődése visszhangzik
Joe-ban és Violetben; abban, ahogy ők vágyódnak az egészséges és
értelmes . . . vidéki élet után”.¹⁸

Amikor Vienna porig leég, Palestine következik. Ez a hely a fekete
Joe nyilvánosság előtt zajló életének tere, a bérelt földön való gürcö-
lés – és ebben Violet is társa, akit Joe itt ismer meg és vesz feleségül.
A föld, mely annyit sem terem, hogy gyorsan váltakozó tulajdono-
sai megéljenek belőle, a földet bérlő Joe-ról és Violetről nem is be-
szélve. Az asszonyra kell hagynia ezt a gazdaságot, hogy még valami

13. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, ford. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1994), p. 4.

14. Bachelard, p. 183.

15. Bachelard, p. 183.

16. Bachelard, pp. 184–5.

17. Philip Page, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels* (Jackson: University Press of Mississippi, 1996), p. 163.

18. Page, pp. 163–4.

kiegészítő kereseti lehetőség után nézzen a környéken (favágás, fűrészmalmai majd vasúti munka Bearben, Crosslandben, Goshenben). Ha pedig Joe megszerez magának is egy darabka földet, csalással máris kiforgatják belőle, és elzavarják róla. Ezek különböző déli helyek, melyeknek diszkriminációs tere egységes; narrato-retoréma funkciójuk, vagyis kulturális retorikai töltetük önmagáért beszél, nem igényel magyarázatot.

A két huszadik század eleji afroamerikai ember déli kulturális keresztútjának stációi közül az utolsó Rome, Violet szülőhelyétől nem messze. A Déli Égboltra itt szállnak fel. A fontos cselekményelemként szolgáló vonat pedig a faji diszkrimináció jelölt helye, egyértelműen kulturális narrato-retoréma: ötször ültették át a házaspárt „négy különböző vagonba, hogy betartsák a négertörvények rendelkezéseit” (*Dzsessz*, 186). Amiről az egyetlen mondattá párolt öt incidens mesél, a fajgyűlölet iszonyatos komplexitásait felvillantva, az a történetvilágba ágyazott (mélyáttételű), a fajgyűlölő kultúrát pellengérré állító, térszerkezeti narrato-retorémává teszi az öt incidenst.

A három nagy kulturális tér – még egyszer tehát: Virginia, East St. Louis, Baltimore/Harlem –, pontosabban, a háromból a regénytörténet szereplői számára a rasszista kultúra által engedélyezett, a feketék által birtokba vett *tér*, kisebb *helyekre*, az azokban élt afroamerikai élet kisebb-nagyobb konkrét tereire bomlik. Ezek hosszú sorából csak a legfontosabbakat emelem ki, jelzésszerűen, a Joe és Violet közös sorsát befolyásoló mozzanatok tereiből. A hosszú sor a gyapotmezőszéli diófával kezdődik, mely alatt Violet és amelynek tetején Joe alszik éjjel. (Bachelard-ral szólva: az erdőimádó Joe bensőséges rengetegének maradványa). East St. Louis utcái a faji küzdelem, az 1917-es néger-„zavargás” nyilvános helyeként szolgálnak, ahol Dorcas szülei életüket vesztik. És kapcsolódik East St. Louishoz Manhattan Ötödik Sugárútja, a St. Louis-i felkelés vérbe fojtása miatti New York-i tiltakozó menettel. Joe és Violet harlemi lakása a kihűlt, valójában sosemvolt-meleg családi tűzhely tere; míg Malvonne lakása, Joe és Dorcas titkos találkájának helye, meleg szerelmi fészek. A táncmulatság helye az, ahol Joe lelövi Dorcast, a fiatal lányt, akiben Joe együtt kereste eltűnt anyja és elhidegült társa, az elillant szerelem (Violet) „nyomát”. Innen a gyászszertartás templomába vezet az út, Dorcas temetési szertartására; ez a hely lesz a megcsalt Violet sorsának térkatalizátora, számára a legyőztetés és megaláztatás, valamint a mániákus bosszúvágy feltámadásának helye (késsel a halott lány arcába vág, ezért kidobják őt a templomból). De nagy erejű retorikát sugároznak

a templomnál-lakásnál-szobánál kisebb helyekben foglalt terek, amilyen Malvonne kandallópárkánya, azon a halott Dorcas képe, mely narrato-retoréma valóságos retorikai ikonná válik Violet számára, aki-ben a feleség teljes átalakulásához vezető (ön)meggyőzési folyamatot indít el. Másik fontos kicsiny hely a Violet-jelképpé váló madárkalitka (a kidobott papagájé). Ez is narrato-retoréma, hiszen kulturális retorikai lényege, a kalitkába zártságból való szabadulás vágya, számtalan formában jelenik meg végig a regényben. Joe-ban, aki Dorcához menekül, „repül ki” a kalitkából. Joe anyjában, aki felszívódik a vadonban. Vadászok Vadászában, aki az erdőrengetegben él. Violetben, aki anyja sorsa elől futna, a gyermektelenségéből szabadulna, végül korábbi önmagából kell kiszabadítania magát. Violet öngyilkos anyjában, aki az élet kalitkájából menekülve ugrott a kútba. Dorcasban, aki az árvaságból és nagynénje nevelési szigora elől menekül a szabadosabb életbe. Alice-ben, az afroamerikai nőben, aki már alig mer kilépni az utcára. Benne van az egész afroamerikai közösségben, mindezen és még több regénycselekményi, valamint megannyi közismert történelmi okból. De benne van a kalitkába zártság érzete még az elkezdett történet szereplőit megérteni akaró, a történetmondás kalitkájából szabadulni igyekvő narrátor elbeszélői sorsában is. Mi több, azonos hely kettős térszerepet is betölthet. Dorcas nagynénjének lakása először Dorcas kalitkája. Később a megszabadulási folyamatot elindító tér, amikor az őrjöngő Violet fölkeresi Alice-t, és onnan Dorcas képét magával viszi (a regényben korábban olvasunk erről, de a cselekmény rekonstruált kronológiája szerint később történik). Joe-ék harlemi lakása, ahol a szerelemnek már „nyoma” sem maradt, a boldogtalanság tere, azután a bosszúéhes gyűlölete és a gyászé. Ezt a kalitka-teret nyitja meg a gyilkosság, mint Violet a madárkalitkát, amikor kidobja a papagájt (hamarosan tulajdon régi énjét). Ebből a térből a házaspár utat tud törni, a tragédia feldolgozásával, Violet megváltozásával, át egy másik térbe (ugyanabban a lakásban, tehát azonos hely másik terébe), mely most már a megbékélésé. A tér átváltoz(tat)ása akkor lesz teljes, amikor a regény végén bizalmas hármasszöveg helyszíne név válik, a halott Dorcas barátnőjével, Felice-szel. (A két ember, Joe és Violet, megtalált boldogságának belső tere gyönyörű lírai hangra hangolja a narrátort a záró fejezetben.) De ide tartoznak azok a helyek is, melyeknek tere Joe és Violet számára nem létezik: a vadon, ahova Joe anyja, Vadóc, tűnt el örökre fia és az egész világ elől; az a Baltimore, mely csak Violet fantáziavilágában él, és ahonnan az apa-kereső (vagyis Vadászok Vadászát kereső) Golden Gray indul el, végül

is a vadon felé. És a történet elbeszélésének szintjén, a narrátor külön terei: a szövegé, melyet szuverén térré tesz az önkritikus önreflexivitás, mellyel a narrátor igyekszik megküzdeni a történettel; és a titkolt-sóvárgott szerelem belső tere az elbeszélő lelkében elzárva, mely szerelem megvallására Joe és Violet megbékélt boldogsága ragadtatja a narrátort („Irigylem nyilvános szerelmüket. Én csak a titkos szerelmet ismerem . . . ” – 329).

Összegzés

A *Dzsessz* térszerkezetének itt elemzett, a történetvilágba ágyazott valamennyi eleme kulturális retorikával töltött, mélyáttételű térszerkezeti jel – burkolt kulturális narrato-retoréma. Mindegyik esetben jeleztem, hogyan performálja adott hely térdimenziója a kulturális retorikai funkciót a narrato-kulturális térben. Témám szerinti célom ez utóbbi megmutatása volt a fenti példákkal, további részletekbe ezeket illetően nem bocsátkozhatunk. A korabeli amerikai kultúra három fikcionált terébe burkolt retorika mellett érzékeltetni kívántam ennek a retorikának a lényegét: a három nagy tér kulturális retorikája (narrato-retorémák segítségével) *hitelesíti* az afroamerikai történetvilág cselekvőit és történetét.

Megmutatkozik az egészben az is, mennyire szétválaszthatatlannak a narrato-kulturalizációs folyamatok. Hiszen a cselekvők története generálja is a kulturális teret, utóbbi pedig performálja a cselekvő szubjektumokat. Ezek fölött, az elbeszélői szinten, a narrátori tudat generálja a regényben hordozott kultúrát, miközben őt magát is a kultúra performálja.

A szöveguniverzum narrato-retorikai elemeit megmutató narrato-kulturális közelítésmód arra is alkalmas, hogy a *mű egészébe rejtett, átfogó* térszerkezeti retorikai ívet is kitapintsuk vele. Éspedig annak révén, amiről néhány sorral fentebb szóltam: a tér hitelesíti és valószerűsíti a *Dzsessz*ben fikcionált jellemet és cselekvést. Mert a narratív hitelesítés *meggyőzőségi*, retorikai folyamat az elbeszélésben. Virginia (szorosan ehhez kapcsolódik Baltimore, noha a történelmi Északon található) nem más, mint Joe és Violet múltja (fentiek alapján ez itt nem szorul magyarázatra), East St. Louis pedig Dorcas lezárult múltja (szülei az ottani afroamerikai lázadást elfojtó akcióknak estek áldozatul, anélkül, hogy a lázadásban részt vettek volna). Ezek nem

igényelnek indoklást, elvégre most csak más módon foglaltam össze ugyanazt.

A narrált kulturális terek ily módon, minden esetben, a regénybeli történet okozatiságának megokoló terei is. Narrato-retorikai céljuk, hogy meggyőzzenek minket arról, mi az a cselekvő szubjektumok múltjából – és Harlem jelenéből –, ami a figurákban (a „karakteresített kultúrában”¹⁹) dolgozik.

Végül, de korántsem utolsó sorban, a három kulturális tér/keret narrato-retorikája érteti meg az olvasóval a *negyedik*, a (fél)feudális Dél és az urbánus-indusztriális Északhoz viszonyítva „kulturátlanított” nagy tér igazi értelmét az eszkélista (egy bizonyos ponton túl gyakorlatilag nem-cselekvő) cselekvők számára, akik a hiányuk révén vannak jelen. A vadon eredendően nem kulturátlanított, természetesen, hiszen az egyetemes (és azon belül az amerikai) kultúra őseredet része. Jelen összefüggésben abban az értelemben „kulturátlanított”, hogy adott tér és idő (déli és harlemi) kultúráján *kívül* esik; a jelölt és definiált, egyszersmind kötött emberviszonyú helyek sorából (a jelenlét helyei közül) kivont hely és tér – amennyiben ugyan jelölt és definiált, ám – a történetvilág szereplői számára viszonyhiányos. Akik eltűnnek a vadonban, azokkal nincs többé kapcsolat. Ugyanakkor azt is érdekes elgondolni, hogy az anyját mindhiába (sőt, bizonyos átvitelrel Dorcasnál) kereső Joe fizikailag sohasem, ám cselekvési reflexeiben mégis találkozik anyjával; elvégre, miután a déli teret Harlemre váltotta, társadalmi tabut áthágva, magánéleti intim teret váltott, most már a Városban, amikor a házasságból kivonulva Dorcasnál kötött ki. És ennek a nagyretorikája is ugyanaz: a hátrahagyott nyom keresi azt, aminek ő a nyoma.

Nem kevesebb mindez, mint bizonyosság a banálisnak tűnő narratológiai érvre, miszerint a térkeretek „erőteljes szimbolikus funkcióval bírhatnak”, és „gazdag [kulturális] jelentést hordoznak”.²⁰ A retorikai főívben, a történetbe burkolva, ez a jelentés is megfogalmazódik: a *Dzsessz* hármas térszerkezetében még mindig az visszhangzik, amit Patricia McKee fogalmazott meg Morrison *Sula* c. korábbi regényére vonatkozóan: anyagi és nem anyagi jellegű veszteségeken keresztül (pl. az örökös kapcsolatvesztés révén), az afroamerikai ember „tör-

19. A karakteresítő és közegesítő kultúráról ld. Abádi Nagy Zoltán, „A trópus mint kulturalizációs narrativitás,” in *A regény és a trópusok*, szerk. Kovács Árpád (Budapest: Argumentum, 2007), 7–20.

20. Bal, p. 134.

ténelmi tapasztalata: a veszteség”.²¹ A *Dzsessz*ben tehát megjelenik a negyedik tér alternatívája. Ez pedig a Vadon (melynek szimbolikája az amerikai irodalom történetében oly nagy hagyományokkal rendelkezik). A vadon lesz az a regénytérben, ahová Vadóc és Golden Gray (Joe hiányzó biológiai anyja és [hiányzó, potenciális] mostohaapja – vélhetően, hiszen sosem bizonyosodik be) kivonul a világból. A kultúra és a vadon határsávja pedig Vadászok Vadászának tartózkodási helye.

Harlemet (a Várost), ezt a kulturális térmivoltában is kiemelt teret, a narrátor, mint említettem, közvetlenül is tematizálja. Ez azonban már nem az áttételes (a történetszint narratív átviteli rendszerén át közvetített), hanem a *közvetlen* beágyazású narrato-retorémák körébe tartozik (annak is leginkább a narrátor-közvetlen diszkurzusában megjelenő nyílt változata), ezért a mélyáttételű, burkolt narrato-retorémák körén ívül esik.

Itt is megkerülhetetlen azonban az 1920-as évek Harlemének a populáris köztudatban élő legfontosabb ismertetőjegye: a dzsessz-zene (mely több más irányból érkezik Harlembe, és több más irányba elvezet a korabeli Amerikában). A dzsesszről már sokszor kellett szót ejtenem eddigi (szintén Morrison-vezérszövegű) narrato-kulturalizációs tanulmányaimban. Meglepetésként szolgálhat viszont, ha azt állítom, hogy jelen térszerkezeti összefüggésben a dzsessz a szereplők sorsának *teréül* is szolgál. Ugyanakkor nem igényel magyarázatot, hogy ez a zene a narráló és cselekvő szövegsubjektumok tudatát áthatja, a regény művészi technikáit átjárja, és a könyvet ezáltal szinte vezérli (utóbbi funkciójára valamelyest kitértem a narratori tudattal foglalkozó tanulmányban). A dzsessz tehát, átvitt értelemben, valóban mintegy *tériesül* a *Dzsessz*ben. Egyike lesz azoknak a tereknek, melyekben a cselekvők élnek, és ahol lényeges dolgok történnek velük. Alkalmazhatónak találok a dzsessz regénybeli *tériesülő* szerepére azt a fogalmat, melyet Teresa Bridgeman vezet be a térkezelést általános narratológiai szinten taglaló írásában: „szubvilág” („sub-world”²²), bár magyarul a „részvilág”, esetleg „szubterrénium” talán

21. Patricia McKee, “Spacing and Placing Experience in Toni Morrison’s *Sula*,” in *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, szerk. Nancy J. Peterson (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997), 37–62, p. 59.

22. Teresa Bridgeman, “Time and Space,” in *The Cambridge Companion to Narrative*, szerk. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 52–65, p. 62.

jobban hangzik.²³ Harlem az a hely, a benne élők számára az a világ, amelyik élhető kulturális teret nyújt afroamerikai lakosainak, és a zene ennek szubkulturális részvilága. Megint Bridgeman általános térelméleti narratológiai fogalmának kiterjesztésével és némi képzavarral: a tériesült dzsessz az egyik „fogas”, melyre a műre vonatkozó „értelmezéseinket akaszthatjuk”.²⁴ Utóvégre a dzsessz, a harlemi afroamerikai azonosságtudat megképződésének élhető/éltető tere. A jelen tanulmány saját nyelvén szólva: narrato-retorikai értelemben a regényt vezérlő narrato-retoréma. Ennek narratív nyomatékaként jelenik meg a dzsessz a regény címében.

Mindazonáltal, a zene, meglehet, tér, attól azonban még nem hely. Térnek sem fizikai tér, ennek ellenére belülré helyezkedhetünk benne. Bachelard felvehette volna a házfejezet változatainak sorába, hiszen fel- és ezáltal kiszabadít a kalitkalétből, gyógyít, regenerál, menedéket nyújt. „Lelkiállapot” is, aminek Bachelard a házat mondja,²⁵ mert lelkiállapotaink teljes regiszteréhez igazodni tud. Toljuk ezt egy kicsit a jelen kontextus felé: kulturális állapot, mert maga a zene – kultúra; ami rezonál benne, és amire mi rezonálunk benne – kultúra; fogyasztása (élvezése) is kultúra, vagyis ahogyan rezonálunk (befogadjuk), annak megvan a maga kultúrája. A fikcionalizált elbeszélésben közegeztetett kultúra²⁶ része – a közeg tér is.

A zene fizikai jelenség is, mivel valóságosan létező ágensek (a zenészek) és fizikai objektumok (hangszerek) által keltett fizikai jelenség (rezgés) fiziológiai emberi szerv (a fül) által felfogott érzete. „Térnek” azért mégis inkább félvalóságos és félvirtuális. A dzsessz is az. Ennek „háza” elsősorban mégsem „geometria objektum”,²⁷ hanem inkább *szimbolikus* tér. Utóbbi okból másutt, a regény tropológiai narrato-retorikájának elemeként lenne tovább vizsgálható.

23. Nyelvileg szóba jöhetne a „másodlagos” (világ), ám szerencsétlenül hangzana, hiszen a dzsessz Harlemnek (egyik) elsődleges önmegfogalmazása.

24. Bridgeman, p. 63.

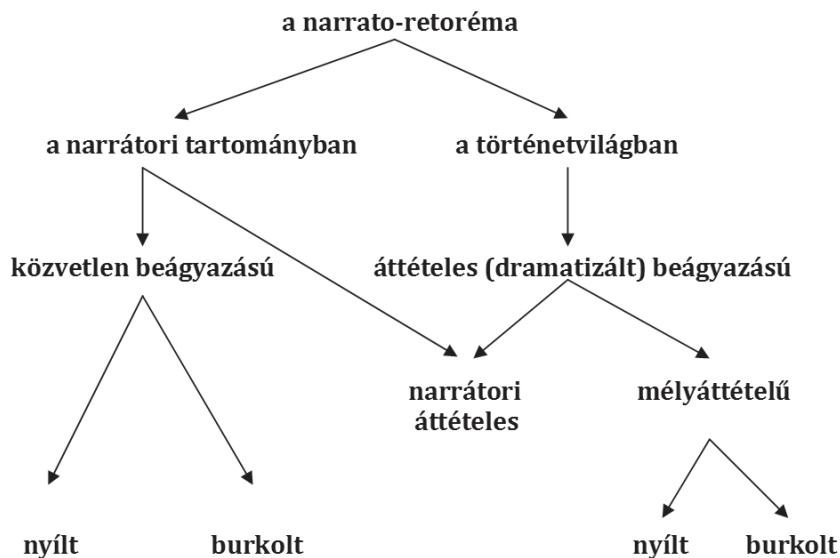
25. Bachelard, p. 72.

26. Ld. a 19. jegyzetet.

27. Bachelard, p. 48.

Függelék

*A narrato-retoréma narratív beágyazás szerinti változatai
az irodalmi elbeszélésben*



Northrop Frye as Creative Writer

Northrop Frye's works have been examined from a wide range of perspectives; his multifaceted output has been associated with such divergent fields as literary theory, cultural studies, social criticism and Biblical scholarship, and his ideas have attracted various critical opinions, according to the different angles and schools from which they have been approached. However, Frye was not only a literary critic, social theorist and cultural thinker; he was a creative writer as well. To be more precise, as a young man in his twenties, he tried his pen as a writer, an ambition which he never entirely abandoned in his later career. Six of his eight pieces of short fiction were published between 1936 and 1941 in *Acta Victoriana* and *The Canadian Forum*; two remained manuscripts for decades before their publication in the Winter 1992/1993 edition of the *Northrop Frye Newsletter*. Frye also wrote short poems, a limerick and a four-line poem, both published in *Acta Victoriana* in 1931 when he was nineteen, as well as a sonnet on his twenty-third birthday.¹ In addition, Frye is also the author of an unfinished novel, entitled *The Locust-Eaters*; the plan of a novel was conceived in 1935 but actual work on it started only in the 1940s. Today Frye's fiction is available in volume 25 of the *Collected Works of Northrop Frye*, published in 2007.

As Robert Denham and Michael Dolzani, editors of the volume, remark in the "Introduction," Frye's stories "will turn out for most readers to be not altogether successful."² True as this might be, Frye's fiction has a firm place in his oeuvre; it reveals the interests, concerns and frame of mind of the scholar and sheds light on his critical works from the "other" pole, the pole of literature, which was the permanent subject of his theoretical investigations.

The plotline of the eight stories is quite simple; these short fictions predominantly focus on the intellectual questions arising out of

1. See Jonathan Hart, *Northrop Frye: The Theoretical Imagination* (London: Routledge, 1994), p. 293.

2. Robert D. Denham and Michael Dolzani, "Introduction," in Northrop Frye, *Northrop Frye's Fiction and Miscellaneous Writings*, ed. Robert D. Denham and Michael Dolzani (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007), xxxlll–lviii, p. xxviii.

the mythological universe in which their author was so much engaged in his scholarly writings. At the time of the creation of these stories, Frye was very far from the established literary scholar which he became later in life; most of these stories were written well before his first major essay, "The Anatomy of Prose Fiction," appeared in the *Manitoba Arts Review* in 1942. *Fearful Symmetry* was already under way, but years away from publication.

In what follows I will briefly comment on the story-lines of Frye's short fiction and then move on to some connections between the stories and his later theories.

The work entitled "The Ghost" describes the visitations of the title character; his first visit takes him to his "enemy," a rival who defeated him by winning the heart of Margaret, the beloved one; his second visit is made to Margaret, and the third to a priest. The emphasis is put on the ideas and arguments represented in the dialogues. The punch-line of the story suggests that the ghost does not merely exist but has come back as a living human being: "'Excuse me,' said the ghost. 'Could you get me a drink? I am very thirsty'" (62).³ The next story, entitled "Fable... in the Nineteenth-Century Idiom," is a dialogue between "a man who wished to be a great writer" and "his daimon," who promises to bring him "the seven spirits who hold the seven great secrets of writing" (62). The point of this one-and-a-half-page story is that the spirits holding the key to great artistic achievements are the seven deadly sins. The story "Face to Face" is a first person narrative somewhat in the manner of Joseph Conrad with a short introduction followed by a dialogue between the narrator and a supposedly unreliable traveller, who recounts his experiences on a strange island. The plot of "Affable Angel" takes place in London, where the dialogue between the two locals about the similarity between a gyroscope and the human brain becomes a colloquy with the unexpected descent of an angel. The angel's appearance hardly surprises the Brits, who, in this shabby part of London, are "expecting something more out of the way... Something really disturbing. Devils, yes; angels, not quite" (67). A policeman appears and vanishes, there is some talk of heaven and hell, and the three go for a beer. At the crux of the story the angel returns to the sky, but on his way sends what turns out to be a Nazi bomber crashing into the Thames. The language of this story is very British ("Blimey," "not

3. All parenthesized references are to this edition: Northrop Frye, *Northrop Frye's Fiction and Miscellaneous Writings*, ed. Robert D. Denham and Michael Dolzani (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007).

bad chaps”) and also very colloquial, as demonstrated in the last lines: “‘Nice work, Angel!’ yelled Augustus at the top of his voice. ‘Break it up, boys; break it up,’ said the policeman, reappearing” (69). Frye’s next piece of fiction, “The Resurgent” is a six-page story about the painful and maddening struggle of a young painter torn between artistic freedom, manifesting itself in the desire of creating paintings in the avant-garde style, and what he believes to be his patriotic duty to conform to the demands of his country, to depict nationalistic themes in the genre similar to both socialist realism and the Romantic realism favoured by the Nazis. “The Resurgent” was published in 1940, and the political implications of this dystopia are not difficult to see. The story is narrated by the painter’s sister on the basis of her late brother’s diaries. The sister is a staunch believer of the false ideals of this totalitarian state, emerging as a result of the Resurgence, and is unable to understand her brother’s struggle for artistic freedom, exhibiting itself in violent trances during which he reverts to his old style of abstract art, while in actuality working on a realist painting. She is also unable to grasp the real causes of her brother’s final suicide. The story “Prelude” is a retelling of the Judgement of Paris, while “Incident from the Golden Bough” takes its theme from Frazer’s account of “The Myth and Ritual of Attis,” Chapter 34 of the *Golden Bough*. “Interpreter’s Parlour” contains the interpretation of a poet’s seemingly nonsense poem by the poet himself; the story as a whole is a witty parody of exaggerated literary interpretations. In a sense, it is a complicated, intellectualized version of Humpty Dumpty’s explication of “Jabberwocky” in *Through the Looking Glass*; although Frye’s poem is more difficult and more abstract than that of Lewis Carroll. According to the poet’s somewhat ambitious remark, “it’s an entire essay on comparative religion” (85):

ARX

A
gold Ra-
diance, di
Vine, -in (e)

Prunes and prisms. (84)

Frye's irony is evident in the last line of the story. When the poet is done with his long and laborious interpretation, illuminating the important message of the poem, his interlocutor expresses his appreciation with these words: "Thank you very much. It must be very interesting" (86).

The plot of Frye's unfinished novel, *The Locust-Eaters*, is set in Canada and revolves around the life of a family in an imaginary province; it contains characterizations, as well as biographical references to Frye's own life; however, in its current form it is too short and too fragmentary to be dealt with as a novel. The earliest title for this projected novel was *Quiet Consummation*, the phrase coming from *Cymbeline*,⁴ and originally planned to be "laid out to be in sonata form."⁵ On the evidence of his notebooks, in addition to the unfinished novel, there were other forms of fiction which Frye intended to experiment with: the fantasy, the detective story, an academic novel in a university setting, and the bardo novel, among others.⁶ Another plan was to write "a sequence of eight definitive novels," and as Denham and Dolzani observe, while "he abandoned his brief anatomy experiment, he never really abandoned his fiction-writing dream."⁷

Regarding his short fiction, as is obvious from the above plot summaries, the action presented in Frye's stories is limited; they are mostly dialogues or colloquies between the characters. In this respect, most of them can be interpreted as scenes that offer themselves to be performed on stage, the narratives serving as stage directions. Also, as some of the stories present supernatural beings and have a thrilling, eerie aspect, these can be brought into connection with the Gothic, especially with what later came to be known as the Southern Ontario Gothic in Canadian literature. Using Frye's own system, however, as Denham and Dolzani point out, these "stories are fundamentally brief anatomies" in the sense that they are "brief Menippean satires."⁸ As Denham and Dolzani observe, "In Frye's system, the tale is a short form of romance, the short story, a terse form of the novel, the essay, a short version of the confession; and the dialogue or colloquy, a brief Menippean satire or anatomy."⁹

4. See Denham and Dolzani, p. xxxv.

5. Frye's letter to Roy Daniels dated 14 July, 1935, quoted in Hart, pp. 267–8. In the same letter Frye claims that "the relation of religion and art in symbolism ... will require fictional and dramatic treatment."

6. See Denham and Dolzani, p. xxxiii.

7. Denham and Dolzani, p. xxxiii.

8. Denham and Dolzani, p. xxv.

9. Denham and Dolzani, p. xxv.

As is obvious from these stories, in his twenties Frye was already greatly preoccupied with the mythological and religious themes which later formed the basis of his literary theory. In the following pages I will point out some specific ideas in Frye's fiction which resurface in his later scholarship in a refined, modified and extended form. This, in a sense, is a typological reading of Frye, where the story elements serve as the types and the subsequent theories as the antitypes. The ideas raised in the stories are mostly rudimentary, mentioned in passing; yet, what should be noted is that some theoretical conceptions appear in one form or another as early as these works; in fact, they may be the earliest occurrences where they emerge in Frye's work.

In Frye's first story, "The Ghost," published in 1936, Margaret's lover tells the following inhospitable words to the title character (who, as we remember, has come to haunt him): "I am not at all impressed by the fact that I see you. *Enlightened people see what they want to see. Superstitious people see what they have to see*" (60).¹⁰

Upon closer analysis, this statement amounts not only to what is an unfriendly welcome of the ghost; it also entails a good deal of self-criticism, implying that the lover is not an enlightened person; if he was, he would not see the ghost.

The core of this idea, in a different context and a more elaborate form, reappears in *Fearful Symmetry*, eleven years later. In analysing the major differences between Lockean and Blakean epistemology, Frye concludes:

there are not only two worlds, but three: the world of vision, the world of sight and the world of memory: the world we create, the world we live in and the world we run away to. The world of memory is an unreal world of reflection and abstract ideas; the world of sight is a potentially real world of subjects and objects; the world of vision is a world of creators and creatures. *In the world of memory we see nothing; in the world of sight we see what we have to see; in the world of vision we see what we want to see.* These are not three different worlds, as in the religions which speak of a heaven and hell in addition to ordinary life; they are the egocentric, the ordinary and the visionary ways of looking at the same world.

10. Italics mine.

The fact that *in the world of vision or art we see what we want to see* implies that it is a world of fulfilled desire and unbounded freedom.¹¹

It is interesting to note that in *Fearful Symmetry* Frye further refines his theory and finally distinguishes between four levels of vision. The first is represented by generalizations and abstraction based on memory (the Lockean universe), or by Blake's Ulro. The second is the world we live in, the physical world, which Blake calls Generation. Above it lies the world of imagination, represented by a vision of love and wonder, lifting man from the "world of subject and object" but still unable to produce art. Blake calls this level Beulah. The fourth level is an intensification of the third, "the highest possible state," the "union of creator and creature, of energy and form," which Blake names Eden.¹² The idea first appearing in "The Ghost" once again emerges in Frye's posthumous book, *The Double Vision*, where the distinction lies primarily between the second level, representing our "normal vision" of the world, and the third and fourth visions, contained in one.

In the story entitled "Prelude," an account of the "Judgement of Paris" myth, Minerva condescendingly explains to Paris, "But *deities don't think quite on your plane*, lofty as that may be for a mortal. *It's very difficult to approximate divine conceptions with human terms*, but I'll try" (77).¹³

In the "Introduction" to *The Great Code*, Frye asserts: "[t]o answer a question (a point we shall return to later in the book) is to consolidate the mental level on which the question is asked."¹⁴ This later point in the book is the interpretation of the Book of Job, more precisely, God's answer to Job's questions about the cause of his calamity:

The fact that God's speech is thrown into a series of rhetorical questions to which "no" is the only answer seems to give it a bullying and hectoring quality, and certainly there is no "answer" to Job's "problem." But did we ever seriously think that so great a poem would turn out to be a problem with an answer? *To answer a question, we suggested at the beginning, is to accept the assumptions in it, and thereby to neutralize the question by consolidating*

11. Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* 1947 (Princeton: Princeton University Press, 1969), p. 26. Italics mine.

12. Frye, *Fearful*, pp. 48–50.

13. Italics mine.

14. Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*. 1982 (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983) p. xv.

the mental level on which the question was asked. Real questions are stages in formulating better questions; answers cheat us out of the right to do this. So even if we remain dissatisfied with God's performance, a God who was glibly ready to explain it all would be more contemptible than the most reactionary of divine bullies.¹⁵

It should be mentioned that while in "Prelude" Minerva finally explains the concept of beauty on the human level by reference to aspects of the world which can be experienced and desired by Paris, in the interpretation of the Book of Job Frye states that God's reply cannot be comprehended exactly on account of the fact that the things he projects before Job from the time of the creation are beyond Job's experience; Job (and the reader) did not participate in the creation. Why the creation? Because "any causal explanation takes us back to a First Cause, that is, the creation."¹⁶ Another, extended aspect of this train of thought is the principle of *verum factum*, namely, that man knows only what he has made, an idea which appears in several of Frye's works and is indeed one of the central tenets of his criticism.

In "Affable Angel," the Angel describes the place of devils in the following way: "where do they fit in? *They're above you in power, below you in morals, I hope; below you perhaps in intelligence*" (68).¹⁷

In the First Essay of *Anatomy of Criticism*, this concept of a subjective/individual frame of reference re-emerges in Frye's classification of the types of fiction. As he claims,

Fictions may be classified, not morally, but by the hero's power of action, *which may be greater than ours, less, or roughly the same. Thus:*

1. *If superior in kind both to other men and to the environment of other men*, the hero is a divine being, and the story about him will be a *myth* in the common sense of a story about a god. ...
2. *If superior in degree to other men and to his environment*, the hero is the typical hero of *romance*, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. ...

15. Frye, *The Great Code*, p. 196. Italics mine.

16. Frye, *The Great Code*, p. 196.

17. Italics mine.

3. *If superior in degree to other men but not to his natural environment*, the hero is a leader. ... This is the hero of the *high mimetic* mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind.
4. *If superior neither to other men nor to his environment*, the hero is one of us ... This gives us the hero of the *low mimetic* mode, of most comedy and of realistic fiction. ...
5. *If inferior in power or intelligence to ourselves*, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the *ironic* mode. ...

Looking over this table, we can see that European fiction, during the last fifteen centuries, has steadily moved its center of gravity down the list.¹⁸

Finally, I would like to quote a passage which can be interpreted as reflecting Frye's own lifelong effort of finding unity in art and literature. The hero of "The Resurgent" writes the following lines in his farewell letter before his death:

(Oct.11.) Working normally all day until I settled down for the evening after dinner. I had the old dizzy feeling back again stronger than ever and finally everything went black and I was in a stupor for some time. When I became conscious again I saw that I had covered the canvas with a network of lines, drawn in such a way that wherever one looked one's eye seemed to be on the point of getting some sort of unifying pattern, only to see it dissolve again in chaos. But no: that doesn't give the least idea of the picture's effect. It sent your eye frantically scurrying all over the canvas in search of that missing clue that would bring the whole scheme together: you got into a panic when you couldn't find it and would start over with the same result. (74-5)

Instead of juxtaposing the above with a passage from a scholarly work demonstrating a pattern of unity in literature, let me make a biographical reference from Frye's diary to the difficulty of writing the Blake book. In 1940, when the story "The Resurgence" was published, Frye's

18. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957 (Princeton, NJ: Princeton University press, 1971), pp. 33-4. With the exception of "myth," "romance," "high mimetic," "low mimetic" and "ironic," italics mine.

first book, *Fearful Symmetry*, was already well underway. Therefore, the above lines of the imaginary painter could have been modelled on Frye's own strife, especially in view of his heavy emphasis on the unified vision of Blake's art. In his 1942 diary Frye described the struggle of writing the book with lots of irony. On July 21 he remarked:

Chapter Five. The Blake takes all my time & energy: I shall never write a book under such conditions again. I've stopped playing the piano & stopped reading. And every once in a while I suspect I'm writing shit. If the public doesn't like it I shall write a novel which shall earn me a million tax-free dollars, exclusive of movie rights, & lose me my job.¹⁹

On July 23 he wrote:

Oh God, when I finish this book I shall learn to compose music. I shall get my teeth fixed. I shall go to a horse race and bet on the horse that looks most like Aunt Dolly. I shall go to the Riverdale Zoo and sneer at the Great Crested Macaw (*Accius Pacuvius*).²⁰

As is well known, *Fearful Symmetry* was a success and established Frye's name in criticism. A significant career was on the rise, with Frye continuing to produce major ideas and theories for over four decades. In the meantime, his short fiction remained almost completely unknown, overshadowed by the scholar's output. However, it is worth recalling these small pieces to see where he came from and to be reminded of the fact that there was a period in his life when it was not clear whether he wished to express his ideas in creative or scholarly writing, that is, whether he would become a writer or a scholar. As he himself noted, "I came to college, barely seventeen, convinced of the superiority of creative to scholarly work, never dreaming I was cut out to be a scholar, critic & professor, though other schoolboys called me professor as a nickname at the age of twelve at the latest" (28).

We started with "The Ghost," with its strange title character, and moved on to some other creepy, funny or ironic stories containing

19. Northrop Frye, "Northrop Frye's 1942 Diary" in *Northrop Frye Newsletter* 7.1 (Fall 1996) pp. 6-7.

20. Northrop Frye, "Northrop Frye's 1942 Diary," p. 7.

ideas, some of which resurface in Frye's profound theories in an extended form. Now we have arrived at the Riverdale Zoo and the Great Crested Macaw, which, like the Ghost, is another strange creature; in reality it does not exist, and its Latin name, *Accius Pacuvius*, refers not to a bird but two tragic dramatists of Ancient Rome.²¹

From the Ghost to the Great Crested Macaw, therefore, we have come full circle.

21. Lucius Accius (170 – c. 86 BC), Marcus Pacuvius (c. 29 April 220 BC – 7 February 130 BC). See Robert D. Denham's comment in footnote 24 in Frye, "Frye's 1942 Diary," p. 28.

Márta Pellérdi

Nabokov, Wilson, and the Dead Poets

Literary Friendship as Sub-text in *Pale Fire*¹

And he was a very dear friend indeed!

– Vladimir Nabokov, *Pale Fire*

When Nabokov moved to the US in 1940, it was Edmund Wilson who helped advance his career as an American writer. Wilson, by then, had already established his reputation as a distinguished literary critic and novelist. As Associate Editor of *The New Republic*, and later as a regular reviewer and contributor to *The New Yorker*, he helped Nabokov publish his stories and introduced him to other literary and academic contacts. The lengthy correspondence between the two friends, first published in 1979, was characterized by a frequent and lively intellectual exchange of ideas in the forties and early fifties. The letters, however, became fewer in number, shorter in length and more formal in tone, with a conspicuous gap marking the period between 1964 and 1971.² Wilson and Nabokov discussed and argued over mainly literary subjects in their letters, never exactly seeing eye-to-eye in judging the reputation of some great writers and the quality of their works. The friendship was very valuable for Nabokov, although the two men had different political and literary convictions: Wilson's views on literary criticism and social issues were influenced by Freudian and Marxist theories, which Nabokov always criticized in a friendly manner, pointing out to his friend why he considered them to be misleading. They also argued about Russian prosody: Wilson had a fair command of Russian, but Nabokov was a native speaker and a poet at the same time, having a deeper knowledge about Russian literature and its cultural and political context than Wilson. It seems that when *Lolita* was published in 1955 and Nabokov became famous overnight, the friendship between the two men became somewhat strained. Wilson had to realize that the émigré he had helped back in 1940 was now more famous as a novelist than he could ever hope to be. When Nabokov was writing

1. This essay is an abridged and modified version of Chapter Five in M. Pellérdi, *Nabokov's Palace: The American Novels* (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 79–111.

2. Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971*, ed. Simon Karlinsky (New York: Harper and Row, 1979).

Pale Fire in the late fifties and early sixties, the friendship was already on the decline. When the English version of *Eugene Onegin*, translated by Nabokov, was published in four volumes two years after *Pale Fire* in 1964, this long and warm friendship came to an end. Wilson publicly attacked Nabokov's literal translation of Pushkin's great poem on the columns of *The New York Review of Books*, and Nabokov fought back in the *Encounter*, trying to defend his translation and commentary, a work of scholarship which he had been engaged in for more than a decade. *Pale Fire*, Nabokov's fifth English novel, was written while the author was still working on *Eugene Onegin*. My argument in this essay is that one of *Pale Fire*'s themes, besides other themes – the most commonly recognized one being literary criticism – is literary friendship, inspired by Nabokov's friendship with Wilson.³ This theme is reinforced by the intertextual patterns that offer a literary historical overview of the English literary discourse on melancholy and madness. The literary historical sub-text underlines Nabokov's intention to become a part of the English and American literary tradition; by deciding to become an American writer, he takes care to ground his text within this tradition.

In the commentary to *Eugene Onegin* Nabokov referred to the discourse on melancholy and madness in English literature as the “moon-tomb-ghost theme that was, in a sense, the logical result of Death's presence in Arcadia.”⁴ This theme remains surprisingly constant throughout centuries of English poetry beginning with Shakespeare and running through the writings of English poets from the seventeenth until the twentieth century. When Nabokov mentions death's presence in Arcadia, he is not only referring to the prevalence of such a theme in literature ever since the Renaissance, but also to a famous picture by Nicolas Poussin – known under the title of “Et in Arcadia ego” or “The Arcadian Shepherds” – and a highly appraised interpretation of the painting by the art critic Erwin Panofsky, which he discussed with Wilson in the letters.⁵ The shepherds on the painting are absorbed by the inscription on a tombstone, but instead of being surprised at

3. The Onegin-Lenski friendship in *Eugene Onegin* might also have been inspirational.

4. Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse* by Aleksandr Pushkin, trans. Vladimir Nabokov, vol. 3 (New York: Bollingen Series 72, Pantheon Books, 1964), p. 152.

5. Nabokov and Wilson, pp. 318–20. See more on the significance of Poussin's painting in relation to *Pale Fire* in Emmy Waldman, “Who's Speaking in Arcady? The Voices of Death, Dementia and Art in *Pale Fire*,” in *NOJ / HOЖ: Nabokov Online Journal* 4 (2010), accessed 11 December 2012 <http://etc.dal.ca/noj/articles/volume4/7_Waldman_Final.pdf>; and Gerard de Vries and D. B. Johnson, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), p. 77.

discovering that Death is present, they seem to be “immersed in mellow meditation on a beautiful past.”⁶ According to Panofsky, it is Death itself speaking in the Latin phrase and reminding the shepherds that “Even in Arcadia, I, Death, hold sway.”⁷ Panofsky also draws attention to other interpretations of the phrase, such as “I, too, lived in delightful Arcady.”⁸ Thus, the phrase is a reminder that the dead also inhabited Arcady once, and that one of the functions of art, besides reminding us of this melancholic fact, is to remember, especially those poets (now in Elysium) who were once in Arcady, and those who lived in the past just as we are now living in the present. *Pale Fire*, this essay also argues, is full of direct or indirect references to English poets who once lived in Arcady, especially ones for whom friendship with another poet became artistically inspirational and who were in some way affected by or subjected to what was in those days referred to or diagnosed as melancholy.

Charles Kinbote, a member of the faculty at Wordsmith University in Nabokov’s fictional Arcadia of New Wye, Appalachia, is the insane and completely unreliable narrator, who is editing and annotating John Shade’s autobiographical and incomplete 999-line narrative poem after the latter’s death. Throughout his rambling commentary, Kinbote is posing as a former close friend of the deceased Shade. After gradually realizing that Kinbote, the alleged ex-King of Zembla, “suffers from classical paranoia” and “delusions of grandeur,” as Brian Boyd described his ailment, readers should also be careful in accepting what he has to say about his former friendship with Shade.⁹ Kinbote tries to interest Shade in his personal “misfortunes” and fantasies (27). The poet kindly listens, but does not encourage his next-door neighbor’s efforts to create a solid bond of friendship between them. Kinbote finds an explanation for Shade’s apparent indifference: “Our close friendship was on that higher, exclusively intellectual level where one can rest from emotional troubles, not share them” (27).¹⁰ Again and again, he emphasizes the depth of their relationship:

And he was a very dear friend indeed! The calendar says I had known him only for a few months but there exist friendships

6. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, NY: Anchor Books, 1955), p. 313.

7. Panofsky, p. 310.

8. Panofsky, p. 317.

9. Brian Boyd, *Nabokov’s Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999), p. 60.

10. All parenthetical page references refer to the following edition: Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1962).

which develop their own inner duration, their own eons of transparent time ... (18–19)

Shade kindly listens to the remarkable story of the King's dethronement and escape from Extremist Zembla, but the final version of his poem lacks almost any mention of the "distant northern land," its king and the friendship with Shade (315). As Kinbote remarks in his disappointment, "Vainly does one look in *Pale Fire* (oh, pale, indeed!) for the warmth of my hand gripping yours, poor Shade!" (177). In order to prove that he is the best person for the job of editing the manuscript, Kinbote cannot refrain from making literary analogies and finding literary role models from the history of English literature to support his argument:

Surely, it would not be easy to discover in the history of poetry a similar case – that of two men, different in origin, upbringing, thought associations, spiritual intonation and mental mode, one a cosmopolitan scholar, the other a fireside poet, entering into a secret compact of this kind. (80)

Kinbote ends up, however, depressed, full of despair, isolated and lonely, disappointed in friendship, just as Shakespeare's mad hero, Timon of Athens, the eponym of the play from which Shade borrows the title for his poem. The references to *Timon of Athens* in *Pale Fire*, it seems, serve not only the purpose of stressing the theme of literary thievery and highlighting the ontological "'shadow' and 'substance'" quandary,¹¹ but to introduce the theme of literary friendship and the discourse on melancholy and madness in English poetry on the first pages of the commentary, which will prove to be an undercurrent, or "contrapuntal" theme (line 807) throughout the rest of the sub-text.¹² It is possible that suicide – *hors-texte* – will follow in the wake of Kinbote's disillusionment. Kinbote provides an apology of suicide in the Commentary, and the foreword is dated October 19, 1959. Nabokov in an interview admitted that the day marks the anniversary of Jonathan Swift's death and added that Kinbote "certainly did" commit suicide after he finished his commentary, most probably on that

11. See Ferenc Takács, "'Shadow' and 'Substance': *Pale Fire* and *Timon of Athens*," in *Míves semmiségek / Elaborate Trifles: Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára / Studies for Kálmán G. Ruttkay on His 80th Birthday*, ed. Gábor Ittész and András Kiséry (Piliscsaba: Pázmány Péter Catholic University, 2002), 97–106, pp. 99–104.

12. That the theme of melancholy was very much present in the literary discourse of the seventeenth century is also illustrated by Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*, first published in 1621.

very same day.¹³ If this is so, Kinbote had chosen the day of Swift's death for his suicide for a particular reason. He had seen himself in the role of Swift, and Shade as a modern reincarnation of Alexander Pope.

Pope happens to be Shade's favorite poet and his poem is written in Popeian heroic couplets. Being misanthropic and melancholic, Kinbote feels closer to Swift. Shade had even written a book on Pope, which is "concerned mainly with Pope's techniques but also contains pithy observations on 'the stylized morals of his age'" (195).¹⁴ Swift and Pope had similar literary tastes and were joined in their denunciation of untalented, "dull" poets and pedantic critics. But Kinbote's fancies of Zembla also find their source in Pope's poem. Zembla is a garbled form of the Russian word "zemlya" and it is also Pope's dreamland from his *Essay on Man*.¹⁵ But other poems, such as "The Temple of Fame" and *The Dunciad*, dedicated to the subject of criticism, are also scattered with references to Zembla.¹⁶

There also existed a Zembla for Swift. In *The Battle of the Books* the seat of allegorical Criticism is situated in Zembla.¹⁷ Kinbote, the critic, also comes from the same distant land of fancy, or so he would have his readers believe. He is, however, interested mainly in similarities between Swift's personality and his own, as when he describes his own misanthropic inclinations:

I notice a whiff of Swift in some of my notes. I too am a desponder in my nature, an uneasy, peevish, and suspicious man, although I have my moments of volatility and *fou rire*. (173)

Swift characterizes his life in Ireland as "a stranger in a strange land" and some of the letters written toward the end of his life might even "suggest that Swift is profoundly depressed, on the brink of a

13. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: McGraw-Hill, 1981), p. 74.

14. Nabokov's *Eugene Onegin*, in a similar manner, makes "pithy observations on the stylized morals of the age," (195) and offers a broad perspective on the origins of motifs and literary thievery.

15. The Popeian analogies were first discussed by Mary McCarthy in "A Bolt from the Blue," in *The Writing on the Wall and Other Literary Essays* (New York: Harcourt Brace and World, 1970), 15–34.

16. G. M. Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist* (London: Marion Boyars, 1973), p. 172.

17. Jonathan Swift, *A Tale of a Tub with other Early Works (1696–1707)*, ed. Herbert Davis (Oxford: Basil Blackwell, 1957), p. 103. Boyd notes the link between Swift's and Kinbote's suicide in *Nabokov's Pale Fire*, pp. 171, 280–1, 27n.

nervous breakdown or suicide.”¹⁸ If Swift’s melancholy at the end of his life, his preference for prose over poetry, is taken into consideration, then it can be safely said that Kinbote seems to be following in Swift’s footsteps, even choosing the day of his death to match Swift’s.

The epigraph of *Pale Fire*, however, is taken from James Boswell’s *The Life of Samuel Johnson*.¹⁹ John Shade even resembles Dr. Johnson (267). Some aspects of the “friendship” between Shade and Kinbote are similar to the relationship between Johnson and Boswell.²⁰ Biographers constantly emphasize Boswell’s leech-like attachment to his older friend. Shade is very polite to Kinbote, however, and would never venture as far as Dr. Johnson did to break out in the following manner: “You have but two topics, sir; ... yourself and me, and I am sick of both.”²¹ Dr. Johnson may have been annoyed by Boswell occasionally, but he finally rewarded his young friend by advocating his membership in the distinguished Literary Club. In a similar vein, Shade also supports Kinbote’s literary ambitions by inspiring him after his death as a ghost to write the commentary (if we accept Boyd’s interpretation), which will prove to be the warp to the weft of Shade’s text.²²

Johnson was not just a poet, but a biographer, like Boswell, and a scholar, who wrote about other English poets – Collins, Cowley, Swift, Pope, Dryden, Milton and Gray – in *Lives of the Poets*. He spent several years writing the *Dictionary of the English Language* (just as Nabokov with translating *Eugene Onegin*), and is known also for his critical edition of Shakespeare. Boswell, on the other hand, just as Kinbote, also had rivals. Mrs. Piozzi’s and Sir John Hawkins’s versions of Dr. Johnson’s life, however, cannot match Boswell’s in liveliness,

18. Ann Cline Kelly, *Jonathan Swift and Popular Culture: Myth, Media and the Man* (New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002) p. 103.

19. Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art* (Boston: Little, Brown, 1967), p. 299.

20. See an earlier article on the subject of the Shade-Kinbote, Dr. Johnson-Boswell analogy: M. Pellérdi, “The Role of Biography and Literary Allusions in *Pale Fire*,” *Hungarian Journal of English and American Studies* 2.1 (1996) 103–116. Helen Deutsch discusses the relevance of Boswell’s epigraph, the Pope-Swift and Boswell-Johnson friendship in the context of the Kinbote and Shade relationship in *Loving Dr. Johnson* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2005), pp. 209–25. Jeffrey Meyers also comments on this analogy in “Shade’s Shadow (Reconsiderations): Samuel Johnson in Vladimir Nabokov’s Works,” *New Criterion* 1 May 2006, accessed 11 December 2012 <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-15390203_ITM>.

21. Washington Irving, *Oliver Goldsmith: A Biography*, ed. H. E. Coblentz (Boston: D. Heath and Co. Publishers, 1904), p. 235, in *Internet Archive*, accessed 11 December 2012 <<http://www.archive.org/stream/olivergoldsmith01irvigoog#page/n10/mode/2up>>.

22. Boyd, *Nabokov’s*, p. 211.

exactitude and documentation. Similarly, “Prof. H.(!) and Prof. C.(!!),” whom Sybil Shade is urging Kinbote to accept as “co-editors” of John Shade’s last poem, would be rival commentators to Kinbote (18). It is highly unlikely, however, that they would be capable of and willing to provide a fanciful rather than a factual commentary to Shade’s poem.

It is also interesting that Johnson and Boswell both suffered from melancholy and the fear of madness, and both wrote about their ailment.

Despite accumulated honors, despite a circle of loyal, devoted friends, many of them distinguished, during most of his adult life Johnson was subject to episodes of depression, usually characterized by self-reproach for indolence, feelings of guilt, and almost constant fear of insanity.²³

Boswell wrote about his malady in his *Journal* and in the columns of *The London Magazine*. Nabokov even quotes from Boswell’s *The Hypochondriack* in the Commentary to *Eugene Onegin*, to explain the origin of Onegin’s spleen and demonstrate with an example the prevalence of the melancholy and madness theme in early nineteenth-century English literature:

I flatter myself that *The Hypochondriack* may be agreeably received as a periodical essayist in England, where the malady known by the denomination of melancholy, hypochondria, spleen, or vapours, has been long supposed almost universal.²⁴

The names of Wordsmith University, where Shade and Kinbote both teach, and Judge Goldsworth – whose house the ex-King rents and whom, besides Dr. Johnson, Shade resembles – are the corrupted versions of the surnames of English poets. The “witty exchange of syllables invoking the two masters of the heroic couplet” refers to William Wordsworth and Oliver Goldsmith (99). Wordsworth and Goldsmith are just two examples in a long list of “great English poets” and Shade seems to follow in their footsteps.²⁵

23. William B. Ober, “Johnson and Boswell: ‘Vile Melancholy’ and ‘The Hypochondriack,’” *Bulletin of the New York Academy of Medicine* 7 (1985) 657–678, p. 659, accessed 11 December, 2012 <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911859/pdf/bullnyacadmed00063-0051.pdf>>Ober>. Helen Deutsch mentions that “‘Be not solitary’ was Johnson’s motto from *The Anatomy of Melancholy*, ‘be not idle’” (p. 213).

24. *Eugene Onegin*, vol.2, p.153.

25. Wordsworth’s early poems, such as “An Evening Walk” and “Descriptive Sketches,” were written in heroic measure just as Goldsmith’s “The Deserted Village.”

Shade has a penchant for natural science. For Shade, natural details are important, and *Pale Fire* commemorates several English poets who, like Shade, knew “the names of things.” Goldsmith, besides being a poet, was also a naturalist, a friend of Johnson’s, a member of Johnson’s Literary Club. But perhaps to Johnson, one of the greatest merits of Goldsmith was his writing. “The Traveller” and “The Deserted Village” continued the elegiac line in English poetry which had been begun by Thomas Gray and the other Graveyard poets. Many of the poets to whom Kinbote alludes – to show his erudition in English poetry – share between them not only the theme of melancholy and death in their poetry, but also an interest in the “ghost” theme, that is finding out the truth behind supernatural occurrences. Goldsmith, Johnson, Southey, Browning, Hardy, Tennyson, Kipling, the poets alluded to by Kinbote, seemingly at random, were interested in psychic and supernatural phenomena and wrote about them, often dismissing irrational explanations and favoring reason over the supernatural.

Through Kinbote’s references to Southey and Wordsworth, perhaps the greatest literary friendship in the history of English poetry is resurrected in the sub-text. The legendary close friendship between Wordsworth and Coleridge, which finally turned into estrangement between the two English Romantic poets after more than a decade, is well-known and has been extensively documented by biographers. After a time Wordsworth seems to have treated Coleridge with “great unkindness,” which “afflicted” Coleridge and made him feel “quite wretched.”²⁶ It was also Coleridge who urged Wordsworth to write *The Recluse*, feeding him the necessary information for the philosophical part of the poem (like Kinbote feeding his story to Shade), which the latter was never able to complete. Only the Introduction (“Home at Grasmere”) and “The Excursion” (which was to be the second part of the poem) were written. Kinbote’s melancholy is similar to that of Coleridge, who even wrote an ode on the subject (“Dejection: an Ode”) to which Wordsworth replied with the poem “Resolution and Independence.”

In Shade’s poem the “moon” of melancholy appears more explicitly in his memories of his Aunt Maud. The maiden aunt’s name, if we continue the melancholy-madness-friendship train of thought, however, evokes Alfred Tennyson’s “Maud.” The original title of the poem was

26. Henry Crabb Robinson, *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.: Being Selections from the Remains*, ed. Edith Morley (Manchester: Manchester University Press, 1922), p. 146, in *Internet Archive*, accessed 11 December, 2012 <<http://www.archive.org/stream/cu31924079621060#page/n181/mode/2up>>.

"Maud or the Madness."²⁷ Tennyson was interested in this subject because, according to his biographer Christopher Ricks, he "was to spend many hours and many verses in brooding on whether madness and melancholia were hereditary."²⁸ Kinbote appreciates Tennyson's poetry, especially "In Memoriam," to the same extent as Housman's "The Shropshire Lad": commenting on line 920 of Shade's poem on poetic inspiration, he considers both poems to be "the highest achievement of English poetry in a hundred years" (269).

"In Memoriam" and "The Shropshire Lad" are both characterized by melancholic sorrow, a certain heretic streak of blasphemy, and were both written in honor of lost friends. Arthur Hallam encouraged Tennyson to write and helped him publish his first poems, and became a profound influence on his life. He found in Hallam the same fears he had to face, "'his fears of going mad and of turning atheist.'"²⁹ But Tennyson lost his friend early and unexpectedly. The most famous passage in "In Memoriam" describes a supernatural experience the speaker (Tennyson) had, a "communion" with his dead friend, which happened when he was reading Hallam's letters on the lawn at dusk many years after Hallam's death. The power of words in resurrecting the dead emerges forcefully in these lines: "So word by word, and line by line, / The dead man touch'd me from the past, / And all at once it seem'd at last / The living soul was flash'd on mine, / And mine in this was wound, and whirl'd ...["In Memoriam," 95.33-8].³⁰

Alfred Housman's friendship with Moses Jackson was somewhat different. Housman was a homosexual scholar-poet, whose friend did not reciprocate his feelings. Nevertheless, he regarded Jackson as "the man who had more influence on [his] life than anybody else."³¹ Throughout the commentary, Kinbote describes himself to be constantly quoting Housman. Kinbote's homosexuality and bungling scholarship is a poor and pathetic copy of the man he is always quoting, the "pale fire" of a scholar who published editions of Manlius from 1903 to 1930. Kinbote cannot really follow in his footsteps, nor can he live up to Swift and Boswell through his simultaneous imitations. Housman heavily criticized imprecision and multiple interpretations

27. Christopher Ricks, *Tennyson* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989), pp. 233, 235.

28. Ricks, *Tennyson*, p. 52.

29. Ricks, *Tennyson*, p. 36.

30. Alfred Tennyson, *The Poetic and Dramatic Works of Alfred Lord Tennyson* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1899), p. 246.

31. Richard Perceval Graves, *A. E. Housman: The Scholar-Poet* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979), p. 190.

in scholarly works, a tendency which he considered to be generally widespread. To Kinbote also, there is more than one version of Shade's poem, and instead of commenting on the original manuscript, he sees his own story somewhere deep in the structure of *Pale Fire*, especially in the variants. Kinbote as a critic-commentator-editor destroys Shade's poem with his notes, committing an act which can only be termed as blasphemy. As Christopher Ricks remarked, *Pale Fire* continues a long line of literary tradition "that relates editing to blasphemy."³² Another form of blasphemy is suicide, which Kinbote is trying to defend with his arguments, and which he seriously considers committing.

Shade and Kinbote both make several references to Robert Frost. With the allusions to the American poet, the shade of another man of letters, his Welsh friend, Edward Thomas, also appears. Frost and Thomas took long rambling walks together in the Welsh countryside just before the First World War, both of them knowing "the names" of the flora and fauna around them and both being familiar with, as Thomas put it, "the 'grief without a pang,'" which is described in Coleridge's *Dejection*.³³ Frost also lost his friend; Thomas enlisted in the British army for patriotic reasons when he was past the recruiting age, and died in World War I.³⁴ It was Frost who first persuaded Thomas to write poetry. It is probable that Nabokov was also familiar with Thomas's poems since Thomas edited the book entitled *British Butterflies and Insects* (adding a motto on allusions to butterflies or insects from the poems of English poets at the beginning of each chapter in the volume).³⁵

Kinbote describes Frost as

the author of one of the greatest short poems in the English language, a poem that every American boy knows by heart, about the wintry woods, and the dreary dusk, and the little horsebells of gentle remonstrance in the dull darkening air, and that prodigious and poignant end – two closing lines identical in every syllable, but one personal and physical, and the other metaphysical and universal. I dare not quote from memory lest I displace one precious word. (203–4)

32. Christopher Ricks, "Introduction," in A. E. Housman, *Collected Poems and Selected Prose* by A. E. Housman, ed. Christopher Ricks (London: Allen Lane, 1988), p. 13.

33. Matthew Spencer, ed., *Elected Friends: Robert Frost and Edward Thomas to One Another* (New York: Handsel Books, 2003), p. 21.

34. Spencer, p. 26.

35. Edward Thomas, ed., *British Butterflies and Insects* (London: Hodder and Stoughton, 1908).

He is referring to “Stopping by Woods on a Snowy Evening,” which can also be interpreted as a death-wish poem. Shade’s lines on his daughter’s suicide are reminiscent of Frost’s short poem. Hazel is determined to commit suicide, and she is riding on a bus to get to the lake in the snowy woods on a late evening in March to drown herself. Kinbote feels sympathy for Hazel and especially likes Frost’s poem on the attraction of suicide because it expresses his own emotions. Thus, the theme of melancholy and madness ending in suicide (Hazel’s and possibly Kinbote’s) runs its full course, after some of the most notable literary friendships of the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries have been resurrected partly by Shade, and mainly by Kinbote through his allusions in the Commentary to the major, mainly English poets.

In writing *Pale Fire*, while Nabokov had these friendships in mind, he might also have been thinking of his own friendship with Edmund Wilson. Before the attacks on *Eugene Onegin*, which took Nabokov by surprise, Wilson had already showed signs of displeasure at the success of *Lolita*. Boyd in his biography of Nabokov tries to find the reasons for Wilson’s unreasonable behavior toward his former friend:

The eroticism of Wilson’s *Memoirs of Hecate County* had ensured only that the book was banned from sale and forgotten. When *Lolita*, on the other hand, brought Nabokov fortune, fame, and ringing acclaim, it sharply intensified Wilson’s irritation that he could not quite compete and that Nabokov knew it. In the year of *Lolita*’s American appearance, Wilson failed to reply to one of Nabokov’s letters, and when Nabokov wrote again, suspecting the cause of Wilson’s silence, he took care not to mention *Lolita* by name. But he still tried to keep the friendship alive: “You have quite forgotten me,” he wrote late in 1960, after Wilson failed to reply to another letter. After seeing Wilson in 1962, their closest common friend, Roman Grynberg, wrote to Nabokov asking what had made Wilson so angry with him. “Envy? But you are so different!”³⁶

The melancholy of lost friendship, the wall built by one former friend preventing communication with the other, runs through Nabokov’s *Pale Fire*. And yet the novel is not pessimistic. There is a conversation going on; the verses of the poets alluded to in the text of Shade’s poem and Kinbote’s Commentary provide a constant backdrop

36. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991), pp. 495–6.

of a steady but changing stream of conversation on melancholy, madness, suicide, the hereafter, blasphemy and criticism, thereby enriching the “moon-tomb-ghost” theme of Arcady in New Wye with fresh imagery and thought. Kinbote draws attention to the “miracle” of poetry “being readable”:

We are absurdly accustomed to the miracle of a few written signs being able to contain immortal imagery, involutions of thought, new worlds with live people, speaking, weeping, laughing. We take it for granted so simply that in a sense, by the very act of brutish routine acceptance, we undo the work of ages, the history of the gradual elaboration of poetical description and construction, from the treeman to Browning, from the caveman to Keats. (289)

Kinbote and Shade, however, do not take poetry for granted. Just as Tennyson’s speaker in “In Memoriam,” they are both “hold[ing] / An hour’s communion with the dead,”³⁷ and so are we by reading Shade’s poem and Kinbote’s Commentary and discovering the presence of other poets in the underlying themes. Christopher Ricks expresses this idea appropriately in *Allusion to the Poets*:

We have powers of speech as a community, here in the present, only because we form a community with the past. All language holds communion with the dead, those dead who have no memorial except the language which they maintained, and those other dead who left the memorials of literature.³⁸

Pale Fire does not just record the conversations of Shade and Kinbote, but expands to embrace the conversations of other English poets, becoming a “Dead Poets’ Society” or Literary Club, which we readers can also join. Thus, we find ourselves in the “otherworldly” company of poets with whom we can converse and argue as we read, write and talk about their works. And in this illustrious company we can also find the author of *Pale Fire*, Vladimir Nabokov, and his former friend, Edmund Wilson.

37. Quoted in Christopher Ricks, *Allusion to the Poets* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p. 189.

38. Ricks, *Allusion to the Poets*, p. 189.

Robert Murray Davis

Fast Food, Fast Fiction

Robert B. Parker's Spenser Novels

Genre fiction is a lot like fast food. It isn't really all that good for you, though some is worse than others, but the worst of it can provide exercise for whatever's equivalent to the chewing muscles and can keep you minimally nourished. Another obvious similarity is that both fast food and genre fiction depend on invariable recipes and ingredients that are reliable or at least consistent. Those you stay with—in my case Egg McMuffins and Robert B. Parker's Spenser novels—deliver enough pleasure to keep you coming back even when you feel a little guilty.

The Spenser series resembles dozens of other series—Sherlock Holmes, Poirot, Nero Wolfe, Mike Hammer and probably romance and horror fiction—but I choose this one because in about two weeks I read twenty of the novels, ranging from the first, *The Godwulf Manuscript*, to some of the latest if not the last. There was a certain amount of bad faith in this project, for although the ostensible reason was to gather evidence for an essay, a less creditable motive was to avoid doing something else I was supposed to do. To keep the analogy going, it was like going to the Golden Arches rather than preparing a healthy breakfast.

What I found was something that I already suspected and that any observant reader of genre fiction could readily discover. Read back to back, novels in any series reveal annoying tics, so that they resemble the routine assembly of Egg McMuffins, in efficient and predictable order with a predictable outcome. (This is true of almost any writer who has a long career—Graham Greene comes to mind—but some are more repetitious than others.) Many of these stock elements in Parker's fiction seem to be designed to occupy space between elements of not very complex plots. Some of these seem intended to support character and theme—notably the repeated, within as well as between novels, discussions of Spenser's value system and essential superiority to other characters. (Like the style, the idea of a personal code is heavily indebted to Hemingway.) Also recurrent are discussions of his relationship with Susan Silverman, occasionally about the difficulties they face or have faced but mostly about how marvellous their connection

has been, is, and will be. As Arthur Krystal says, “[t]he dialogue makes your head explode, and not in a good way.”¹ Why Krystal did not mention the dog—see below—is a mystery.

Alternated with these scenes are romantic interludes to establish the very high quality of their sexual relationship. Details are few, though on one occasion Spenser says that Susan’s performance is, though invariable, marvellous. Often the post-coital languor is punctuated by Pearl the Wonder Dog’s insertion between the pair. Some readers were no doubt relieved when Pearl had to be put down, but unfortunately Spenser goes to Toronto to acquire a new avatar. Perhaps Pearl, and certainly Susan, serve to indicate that Spenser is more than a thug, that he has a softer domestic and emotional side. On the other hand, as a line repeated in several novels says, “Hitler liked dogs.”

It helps for a series character to have hobbies as well as relationships, not just to humanize the character but to provide other ways of spacing out the action. At the beginning of the series, Spenser is a wood-carver, but later he takes to cooking, perhaps because it is a more social activity, and several times in each novel, though less so in the later ones, he prepares meals for which thorough directions are given. Occasionally, novels are set outside of Boston, giving welcome relief from Susan, Pearl, and cooking lessons.

Spenser’s workouts with Hawk, his associate and complement, at Henry Cimoli’s gym serve some of the same purpose, with the added advantage of demonstrating how Spenser acquired and preserves his physical prowess. As the series continued over thirty-seven years there was rather less boxing and even less punching of bad guys—ritualistic in the sense that the antagonists overestimate their prowess when matched with a former boxer—and relatively more shooting. (Confirmation of this and other generalizations can be left to students in search of a topic for a popular culture thesis. Graphs and charts are suggested.) In either case, the reader gets the vicarious thrill of identifying with an alpha male.

This shift from battery to bullets might be explained by what should have been Parker’s uneasy sense that Spenser had been eligible for American Association of Retired Persons membership for more than half of the series. He is thirty-seven in *The Godwulf Manuscript* (1973), and though his exact age is rarely, if ever, mentioned in subsequent volumes, Parker is scrupulous about keeping track of chronological

1. Arthur Krystal, “Easy Writers: Guilty Pleasures without Guilt,” *The New Yorker* (May 28, 2012), p. 84.

gaps between events in past novels and current action, so despite the claim in a defunct web-site that by 2006 Spenser is 49½, he seems to age more or less synchronously with the publication date of any given novel. By this calculation, he would be sixty-six when, in *Widow's Walk* (2002), he leaps to the top of a Mercedes at two bounds and shoots straight down while on the fly to kill the chief villain. I've never been a boxer or a detective, but I have been sixty-six, and I can doubt as well as envy this fictional agility. I'm less inclined to have reservations about Spenser's continued status as a babe magnet, but that's probably mere egotism or wishful thinking.

Susan Silverman's age is treated gallantly—that is, unmentioned—but she doesn't seem to be all that much younger than Spenser. Physically she is described in impressionistic terms: large eyes, dark hair, stylish clothes alternating between austere professional and flamboyant dress-up requiring tons of luggage. In *Now and Then* (2007) and *The Professionals* (2009) she executes a cheerleader leap while naked. Suspension of disbelief, if nothing else, seems required, though I am not about to suggest that women of that age cannot be sexually desirable.

When it comes to women, Spenser seems to be a leg man. But mostly Susan and other female characters are fully clothed, and for much of the series the dress of most characters is fully described in ways that *Gentleman's Quarterly* and *Vogue* would envy. This tendency seems less pronounced in later novels, though the more despicable characters get full treatments. The question seems to be not whether the clothes make the man (or woman) but whether Parker is presenting the clothes rather than character. And settings, especially interiors but also urban settings, get equally full treatment, especially in the earlier novels.

There is also the question of whether the suspense is any more genuine than the characters. All the novels are narrated by Spenser, so the question is not whether he will survive but how, and the how frequently involves what to a religious person would seem the intervention of legions of angels keeping Spenser from dashing his foot or any other part of his anatomy.

The Spenser novels have these and many other shortcomings, some articulated by other detective novelists.² So why do I and others bother to read, let alone discuss, them? For one thing, the novels

2. "Spenser," *The Thrilling Detective Web Site*, <<http://www.thrillingdetective.com/spenser.html>>.

raise, if they don't seriously examine, real issues, including feminism, the counter-culture, political activism and the excesses to which each is subject, as well as psychological trauma, homosexuality, personal responsibility, and honour. Frequently, Spenser serves as mentor, rather like Robert Bly's male mother in his nearly forgotten *Iron John*, teaching young people what it is to be a functioning adult. Not all situations, Parker implies, like many writers of genre fiction, can be resolved according to standard legal and moral codes. Spenser has alliances with cops as well as mob bosses which survive because of sometimes temporary and often uneasy trust. Like the suspense, these relationships often require suspension of disbelief.

But they and others draw upon what might be called the Magnificent Seven or Dirty Dozen syndrome, in which unlikely allies, each with specific talents, come together for a particular purpose and see it to the end because of professional honour. Over the course of the series, Spenser's most prominent ally is Hawk, a black former boxer and leg-breaker, who represents an aspect of Spenser less confined by rules. (Once Spenser says he can't shoot a man lying on the floor. Hawk can and does.) There's the Italian-American shooter Vinnie Morris, the Hispanic Chollo, the Indian Bobby Horse (all three work for various mob bosses who seem eager to lend them for Spenser's purposes, sometimes in pursuit of their own interests), and the gay body-builder Tedy Sapp. Various policemen use Spenser to do what they can't.

The idea of a band of brothers, bound by common values and loyal in this case from book to book, has appealed to audiences, largely male, since classical times. Moreover, Parker almost never makes the mistake of killing off a useful character, so that anyone who isn't shot on-stage is likely to reappear in a later novel. Enthusiasts would probably call this and his use of carefully and repeatedly described settings "creating a world." That term might be justly used of more serious writers, but the trappings of worlds like Parker's are more like a Potemkin village or a movie set, all front and no depth. The same is true of characters who appear from novel to novel and from one series to another, though it must be admitted that their persistence does provide a coherence that many series lack.

However, the most obvious appeal of the Spenser novels lies in the dialogue. As with Dashiell Hammett, Raymond Chandler, and Ross Macdonald, on whom Parker wrote his doctoral dissertation, the detective is presented as a smart-ass, and Parker takes it farther to allow other characters to answer in kind. In some of the later novels,

dialogue seems to predominate over description (over to the graduate student again). I'm not sure whether this was because Parker realized that he could fill a page more quickly with a lot of white space or because he discovered that dialogue was his real forte, but it makes his novels, which had always been a quick read, even quicker. What's unusual about the Spenser novels (the name spelled, as is frequently mentioned, like the poet's) is the number of literary allusions, which, in my case at least, is like some deleterious additive that tastes good but is bad for me because it seduces me into an illusory superiority to others in the same way that Spenser's physical superiority produces an unworthy adrenalin rush. As I grow older, I envy more Spenser's ability to park anywhere he wants without getting towed.

The move to a preponderance of dialogue is a great advantage to this kind of work, where the object is not to make the reader pause and reflect but to keep moving to the end—and beyond, to the next and after. And that's why this and other genre fiction doesn't really matter and why, like stereotypical Chinese food, the consumer soon forgets eating it and is ready to turn to another course. And the smugness not far below the surface of any genre fiction, which makes the reader identify with an omniscient or omnipotent hero or heroine, can clog the intellectual arteries. Still, I'm not ready to give up the more than occasional Egg McMuffins or Spenser novels.

Parker's heirs have attempted to extend the franchise by turning over the formulas of the Spenser and Jesse Stone series to other writers. That didn't work for Parker when he attempted to complete Raymond Chandler's *Poodle Springs*, and it worked even worse when he wrote *Perchance to Dream*, a sequel to Chandler's *The Big Sleep*. Perhaps Ace Atkins, the designated *sous-chef*, can use the recipe successfully—though it isn't clear that he can discover the secret ingredient. And, as I've discovered, some Egg McMuffins are more equal than others.

ON THE TURRACE OF BABBEL

Komparatiztika és intermedialitás
Comparative Studies and Intermediality

Fabiny Tibor

Az esztétikum és az etikum összeütközése

Hermann Broch: *Vergilius halála*

„A műalkotásnak etikai cél nélkül nincs többé érvénye...”¹

A *Vergilius halála* 1938 és 1945 között született. Írója, Hermann Broch (1886–1951), osztrák zsidócsaládból származó egykori textilgyáros, aki életének ötvenedik éve felé gyökeresen szakít polgári környezetével és 1928 után már csak a szellemi tudományoknak, a matematikának, filozófiának, pszichológiának – és utoljára, de nem utolsó sorban – az irodalomnak hódol. A harmincas évek közepére már megjelenik *Az alvajárók* c. regénytrilógiája, *Az ártatlanok* c. novellaciklusa, majd pedig a *Vergilius halála* után, az USA-beli emigrációja idején lát napvilágot Magyarországon is ismert műve, *A kísértő*. Ugyanakkor a filozófus Broch eszméit leginkább nagyszámú esszéiben érhetjük utol, amelyek közül a legnevezetesebbek a „Hofmannstahl és kora” és a későbbiekben még elemzendő „James Joyce és korunk”.

A *Vergilius halála* századunk regényirodalmának egyik legnehezebben befogadható alkotása. Ebben a dolgozatban nem is lépek fel a „teljes műelemzés” igényével, nem a regény immanens esztétikai értékeit, vagy a brochi regénytechnika vívmányait kívánom mérlegre tenni. Részletesebben foglalkozhatnánk a mű négy tételes „szimfóniai szerkesztésével”, a metaforikusan túlburjánzott „lirizálódott regény-nyel”, a joyce-i vívmányokat is túlnövő „belső monológok” formáival, vagy a Juhász Ferenc költészetére emlékeztető, dagályosan gazdag költői képvilággal és az ezt hordozó nyelvi apparátussal: az oldalakon át hömpölygő többszörösen összetett mondatokkal, a lélek belső rezignációit kivetítő gazdag jelzőáradattal.

Mindezek azonban csupán az esztéta, „az irodalmár” járulékos attribútumai, tehát csak másodlagos dolgok. A regényvilág lényegi pontjának megragadásához más jellegű „mélyfúrásra” van szükség. Éppen ezért, úgy vélem, hogy a brochi megközelítés szellemében járunk el, amikor a *Vergilius halálában* nem a műalkotásnak mint olyannak érté-

1. Hermann Broch, „James Joyce és korunk,” in *Írók írókról. Huszadik századi tanulmányok*, szerk. Szekeres György, ford. Szabó Ede (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970), 327–358, p. 356.

két és annak dimenzióit vizsgáljuk meg, hanem egy eredmény nélküli „esztétizálás” korlátait szétszakítva megpróbáljuk a művet a gondolkodó és kultúrfilozófus Broch eszmerendszerének egészében elhelyezni.

A fent említett lényegi pontot a következőképpen fogalmaznám meg: az *esztétikum és az etikum értéktartományainak összeütközése*. A regény történetének-cselekményének gyújtópontja az a legendaszerű mozzanat, amikor Vergilius a halála előtt közvetlenül el akarja égetni élete főművét, az *Aeneist*. Ez a gondolat lesz a költő tudatának élete utolsó tizenhét órájában nyomon követhető szervezőelve, a hosszú belső monológok és az Augustusszal folytatott párbeszédének konkrét vezérmotívuma. A regény drámai izzású dialógusaiban Vergilius először Plotiusnak és Luciusnak jelenti be hátborzongató tervét: az *Aeneis* megsemmisítését, mondván, hogy „semminek nem szabad fennmaradnia, ami nem valóságos”. Barátai ekkor a görögökre, elsősorban Homérosz „valóságára” hivatkoznak. Vergilius szerint azonban „Homérosz az istenek szószólója volt; maradandóságának záloga az ő valóságuk.” Lucius erre pedig így próbál érvelni: „Te pedig Róma szószólója vagy, maradandóságod záloga Róma valósága, te fennmaradsz mindaddig, amíg Róma fennáll... örökké...”² És ekkor a mindenféle illúzió ősi ellensége, a régi értékek erjedését precízen regisztráló költői érzékenység csendben kimondja felismert igazságát: „semmi földi nem örök, Róma sem.” Az *Aeneist* kívánja elpusztítani a szerzője, mivel csupán „az irodalmár” teljesítményét látja benne: „hiányzik belőle az igazság, semmi egyéb csak szépség”.

A megismerés

Broch a nagyszerű Joyce-tanulmányában – amiből dolgozatunk mottóját is idéztük – rámutat arra, hogy a költészetben központi jelentősége van a *megismerésnek*: „minden igazi művészi tevékenységet átítat a megismerés, a világnak minden igazán művészi teljes megragadására kétségtelenül elsőrendű a szellemi megismerési aktus”.³

Augustus és Vergilius párbeszédét mélységében úgy is felfoghatjuk, mint a politikum és a költői humánus elvének összeütközését. A politikum princípiuma egy kialakult világbirodalom értékrendjének védelmezőjeként lép fel, szemben a költői humánus elvével, aminek végső célja a „tudás, az igazság... a megismerés”. Broch egyébként költészetét a „megismerés türelmetlenségének” tekinti és a gondolkodói, meg a költői megismerés egységéről beszél:

2. Hermann Broch, *Vergilius halála* (Budapest: Európa, 1976), p. 287.

3. Broch, „Joyce,” p. 349.

... a teljesség a művészet és a költészet feladata, mi több, az alapfeladata és az ismeretvágy türelmetlensége, amely a költészetben fejeződik ki, nemcsak a maga előtt, hanem valódi vallásos türelmetlenség is ... Mert minden vallásos érzés a megismerés teljességére tör, minden vallásos érzés tud az emberi lét rövidségéről és megkísérli az ismeret teljességével tölteni ki ezt a kurta létet. Az igazán vallásos ember és a költő mellett mindig ott áll a halál, s arra inti, hogy töltsse be életét az elérhető végső értelemmel, hogy ne hiába éljen. Ha az irodalomnak van létjogosultsága s a művészi alkotásnak időtlen tartóssága, az a megismerésnek ebben a teljességében van.⁴

Augustus megdöbbenésére Vergilius nem az élet, hanem a *halál megismerésére* törekedett költészetével. Hiába hirdeti a császár, hogy „a halál az élethez tartozik, aki megismeri az életet, megismeri a halált is”⁵; a költői humánus elve éppen az ellenkezőjét vallja: „csak aki megismeri a halált, az ismeri meg az életet is”.⁶ Nem mindegy tehát, hogy két lábbal a földön álló józansággal, az élet oldaláról szemlélem a halált, vagy pedig a halál oldaláról az életet, Vergiliusszal azt tanítva, hogy „csak a halál értelmének tökéletességéből fakad az élet mérhetetlen értelme”.⁷ Felidézi ez az olvasóban Thomas Mann *A varázshegyében* Settembrini és Naphta nagy vitáját az élet és a halál elvének összezapásáról és Hans Castorpnak a beavatottság állapotában lévő intuitív felismerését: „Két út vezet az élethez: egyik a közönséges, egyenes, derék és tisztességes út. A másik veszélyes, a halálon át vezet, és ez a zseniális út”.⁸

A Kháron ladikján való átkelés és Hádész birodalmának megismerése elengedhetetlen az igazságra törekvő művész számára. Erről tanúskodik Broch *ars poetica*jának tekinthető lírai alkotása, a „Vergilius Orpheus nyomdokában”:

Aki azt tudja csak, amit: nem képes azt kimondani. Majd ha tudása túlnőtt önmagán, válik belőle szó, majd ha a kimondhatatlanban születik a beszéd. S az ember kénytelen, minthogy kiróvatott reá az isteni, újra meg újra áttállalni a határt s leszállni ama helyre, túl az emberszerűn, hogy árnyék legyen, az értő feledés helyén, ahonnan visszatérni nehéz, s kevésnek sikerül csak. Ámde a földiség megformálása azokra szabott, kik voltak a sötétben és még-

4. Broch, „Joyce,” p. 352.

5. Broch, *Vergilius*, p. 371.

6. Broch, *Vergilius*, p. 376.

7. Broch, *Vergilius*, p. 376.

8. Thomas Mann, *A varázshegy* (Budapest: Európa, 1974), p. 737.

is elszakították maguk orphikusan, a fájdalmas visszatérésre.⁹

A célérték: az etika útján elérhető metafizika

Távolról sem öncélú a megismerés Broch filozófiájában. A megismerésnek *értékteremtő* funkciója van. Nemcsak a regénybeli költő, hanem a huszadik századi Vergilius, Broch is hírnöke saját kora eszmei erjedésének, az értékbomlás és az értékvesztettség pillanatának; ahogy írja, „értékfelbomlás korszakában minden művészet elveszti létjogosultságát”.¹⁰

Broch a már említett Joyce-esszéjében mutat rá, hogy amíg régen a lét kérdései a teológiából, a filozófiából megválaszolhatók voltak, ma már nem áll fenn a régi viszony az értékrendek között.

A költészetre ebben a korban új szerep – sőt, mi több – parancs nehezedik: „Mert a költő rákényszerül, hogy teljesítse a goethe-i követelést és örökébe lépjen annak, amit az emberiség megismerési törekvése hagyományozott rá. És ez az örökség a metafizikai és etikai probléma, egyszóval a lét filozófiai telítése a világábrázolás egyetemességében.”¹¹ Az új parancs végső soron etikai feladatként jelentkezik: a költőiséget a megismerés szférájába kell emelni.

Az *esztétikum és az etikum elveinek összeütközése* a régi és az új összevetésében fogalmazódik meg a legvilágosabban. A múlt esztéticizmusa az értékvesztés stádiumában van: a „rég” Vergilius, az egykori „irodalmár” megírta a Római Birodalom értékrendjének dicsőítő eposzát, az „új” Vergilius, felismerve a „nagyság” feltartóztatathatlan bomlási folyamatát, megsejtette az új érték épülését, nevezetesen a kereszténységét, Vergilius utolsó kimondott szavát, „a gyermekeket”. Ennek a megsejtésnek pedig a *megismeréstudatosság* az előfeltétele: „minél megismeréstudatosabb a művészet, mindenekelőtt tehát a költészet, annál pontosabban tudja, hogy példázó erejével nem jut el a megismerés közelébe, tud annak jöveteléről, de éppen azért tudja is, hogy át kell adnia a helyét ennek az erősebb jelképnek”.¹²

A felismerés vezet el az *etikai parancs* szükségszerűségének vállalásáig, amely szakít azzal a hagyományos – Broch által „nyárspolgárnak” nevezett¹³ – felfogással, hogy a műalkotás csak élvezeti cikk, tisztán esztétikai képződmény. Bátran nevezi „giccsnek” azt a felfogást,

9. Hermann Broch, „Vergilius nyomdokában,” in *A világirodalom ars poetica*, szerk. Lengyel Béla és Vincze Flóra (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965), p. 43.

10. Broch, „Joyce,” p. 348.

11. Broch, „Joyce,” p. 354.

12. Broch, *Vergilius*, p. 395.

13. Broch, „Joyce,” p. 355.

amely beéri csupán az esztétikumra való törekvéssel. A művészet ilyen bomlása a kultúra hanyatlásának jele, az etikai szigor visszatérésében viszont egy új kultúrforma újraszületését látja: „visszatérés a szépség fennköltségétől a magasabb rendű valósághoz, amely az ember benső létében rejlik”.¹⁴

A Joyce-esszében olvassuk az írásunk mottójául választott mondatot: „A műalkotásnak etikai cél nélkül nincs többé érvénye”¹⁵ Hogy ez mit jelent? Azt, hogy már nem lehet „a költőnek vaktában költenie, tilos, hogy csak költő legyen és semmi más: bárhol és bárhogyan lép fel, műve, ha igazi, az élet átalakításának elvét rejtí magában – még végső származékában is a megismerés vágyát fejezi ki, s ez az ismeretvágy a szellem követelése...”¹⁶ Így a költészet történetében a *l’art pour l’art* szükségszerű „pokol” volt ahhoz, hogy végbemenjen a rendkívüli etikai feladat, hogy „minden esztétikumot az etikum hatalmába vehessen”,¹⁷ a kételynek, a mindent-szétmorzsolás elvének kellett megelőznie az etikus műalkotást, az új metafizikát.

Broch helye a gondolkodás történetében

Félreértenénk Brochot ha moralizáló alkotónak tekintenénk, hiszen ő éppen a megismerés filozófiájának mélységében bukkan rá az etikai elv elsődlegességének szükségszerűségére; műveinek művészi értékével, a „gondolkodói és a költői megismerés egységével”, az *esztétikum és etikum drámai összeütközését* megélő nagy gondolkodóknak ahhoz a szellemi vonulatához csatlakozik, amelyet - többek között - Kierkegaard és Tolsztoj neve is fémjelez.

Kierkegaard a *Vagy-vagy*-ban a személyiség szempontjából állítja szembe az esztétikait és az etikai. „Aki esztétikailag él, magasabb érteleben azért nem tud semmiféle felvilágosítással szolgálni, mert állandóan a pillanatban él...”¹⁸ Amíg az esztétikai „az, ami által az ember közvetlenül az, ami”, az etikai pedig „az, ami által az ember az lesz, ami”¹⁹. Így az esztétikai egyén csupán a pillanatban él, élvezi az életet, szemben az etikaival, aki viszont érti az életet. Az esztétikai feloldódik az *élvezet*, a *hangulat*, a *pillanat* szféráiban. Az etikainak viszont, miután végtele-

14. Broch, „Joyce,” p. 355.

15. Broch, „Joyce,” p. 356.

16. Broch, „Joyce,” p. 356.

17. Broch, „Joyce,” p. 356.

18. Søren Kierkegaard, „Az esztétikai és az etikai közötti egyensúly a személyiség kimunkálásában,” in *Vagy-vagy* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 763–988, p. 793.

19. Kierkegaard, „Az esztétikai,” p. 851.

nül önmagát választotta, megvan *önmaga folytonossága*, saját életének emlékezete. Ahol az esztétikai csupán az élvezetet, ott az etikai kötelességet lát. Az esztétikai véletlen ember, amíg az etikai önmagát mint saját feladatát birtokolja: Amíg az esztétikai szemlélet arra épített, ami létezhet is meg nem is. Az etikai életszemlélettel nem így áll a helyzet; hiszen arra építi az életet, amihez lényegileg tartozik hozzá a létezés”.²⁰

Lev Tolsztojnak a művészetről alkotott nézeteit ismertek: az egyes téves ítéletei mögött meghúzódó rejtett igazság lényege is az esztétikum és az etikum összeütközésére vezethető vissza. Tolsztoj tagadta azt az elvet, hogy a művészet célja és rendeltetése csupán az élvezet lenne. Nem az élvezet eszközének, hanem az emberi élet egyik feltételének tekinti a művészetet. Elhatárolja magát a művészet elvét szélsőségesen tagadók táborától éppúgy, mint azoktól, akik csak a szép szolgálatát, az élvezetnyújtást látják a művészetekben. Azáltal, hogy a művészet szakma lett, elvesztette az egyik legbecsesebb tulajdonságát, az őszinteséget, ezzel egy időben az emberek tudatában elkopott a *jó és rossz* ismerete, amire minden korban a legmagasabb értékrendszerek, a vallások adtak választ. Végső soron Tolsztoj is a Jónak mint etikai vezérértéknek a kimunkálásában látja a művészetek szerepét: „A művészeteknek ma az a rendeltetése, hogy az értelem területéről az érzelem területére tegye át azt az igazságot, hogy az emberek boldogságának kulcsa egyesülésükben van, és a most uralkodó erőszak helyén megteremtse az Isten, vagyis a szeretet uralmát, amelyet valamennyien az emberi élet legfőbb céljának tekintünk.”²¹

Hermann Broch tehát nem tekinthető magányos gondolkodónak, szellemi rokonságából csak Kierkegaard és Tolsztoj nézeteit idéztük fel.

Befejezésül a *Vergilius halála* hatástörténetéből említünk egy epizódot: Albert Einstein véleményét a regényről:

Az Ön Vergiliusa megigézett és állandóan védekezem ellene. A könyv világosan elém tárja, mi elől szöktem, amikor szőröstől-bőröstől a tudománynak köteleztem el magam ... A logikai forma ugyanis oly kevésbé meríti ki a felismerés lényegét, mint a versmérték a költészet lényegét, vagy a ritmika értelmezés, összhangzattan a zenéét. A lényeg rejtélyes (mysteriös), és mindig az is marad, csak megérezhető, de nem ragadható meg.²²

20. Kierkegaard, „Az esztétikai,” p. 851.

21. Lev Tolsztoj, „Mi a művészet?” in *Lev Tolsztoj Összes Művei*, vol. 9 (Budapest: Magyar Helikon, 1967), p. 579.

22. Idézi: Széll Zsuzsa, *Válság és regény* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), p. 95.

Kommunáci bunyós bohócok: a nabokovi *póslaszty*¹

1965 szeptemberében készült Nabokovval egy tévéinterjú, amelynek szokása szerint előre megírott részét később közölte.² A beszélgetés egyik „kollokvialitása miatt kevésbé érdekes” kihagyott részében (amelyet egy szemfüles néző felcsempéezett az internetre), egy lélek búvárok számára sem érdektelen képsorban Nabokov előkap egy nagyalakú füzetet, a gyűlölt dolgok gyűjteményét („things I detest”).³ A füzet, amely remélhetőleg egyszer elérhető lesz a kutatás számára is, lényegében a nabokovi *póslaszty*⁴ fogalmának illusztrációja. Ezt az orosz szót a szakirodalom általános vélekedése szerint Nabokov vezette be az angol nyelvbe (bár arról, hogy mennyire tartósan, nem szólnak), és a Nabokov-életműről eddig elkészült legátfogóbb, enciklopédikus kötetben külön fejezetet szenteltek neki. Ennek értő szerzője, Szergej Davidov, négy oldalon foglalja össze Nabokov szigorú nézeteit a világról és a világirodalomról.⁵ Jelen cikk más oldalról közelít: az író nézeteit egy keresztmetszetben, a legjellemzőbb figurán szemlélteti, s ez „möszjő” Pierre, a *Meghívás kivégzésre* negédes hóhéra.

Nabokov mind esztétikai, mind etikai ízlésében arisztokratikus, elitista nézeteket vallott, és szigorú hierarchiába rendezte értékeit. A művészi ízléstelenség, vagyis a kulturális hanyatlás és a társadalmi deformálódás összefüggésére először Gogol-monográfiájában mutatott rá.⁶

Az orosz irodalomban valóban Gogol kapcsolta össze elsőként és deklaráltan az ördögöt és a kicsinyes ízléstelenséget, erre azonban nem Nabokov mutatott rá először, mint a Nabokov-kutatók vélik, ha-

1. Készült az OTKA SAB 81212 támogatásával elvégzett munka felhasználásával, a MÖB, London, UCL SEEES Visiting Academic ösztöndíj idején. Részlet egy készülő nagyobb munkából.

2. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: Vintage, 1990), pp. 51–61.

3. In *youtube*, 2012. szeptember 10. <<http://www.youtube.com/watch?v=p3fsSL4Bw9w>>. A riportfilmet a TV-13 oktatóprogramja részére Robert Hughes készítette, 1965 szeptemberében, Montreux-ben.

4. Nabokov sokat adott a szavak kiejtésére, angolra „poslust”-ként írta át. A cikkszövegben alkalmazott magyar átírással igyekszem érzékeltetni a kiejtést, kivéve a jeri-t. *Paslják* – főnév, *póslj* – melléknév a *pósl*-től.

5. Szergej Davydov, „Poshlost,” in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, szerk. Vladimir E. Alexandrov (New York: Garland, 1995), 628–632.

6. Vladimir Nabokov (*Gogol*. New York: New Directions, 1944).

nem maga Gogol,⁷ akinek tanúsága szerint Puskin hívta fel a figyelmét arra, hogy különös tehetsége van a „póslosty póslava cselovéka” (a *póslj* emberben a *póslaszty*) megmutatására. Gogol a levelezéséből közreadott híres számadásban írja 1846-ban: egy felolvasáson Puskin reakciójából értette meg, hogy olvasóiban az vált ki valódi rettenetet, ahogy nála „egymás után jönnek a hősök, egyik *poslijabb* mint a másik, és sehol egyetlen vigasztaló jelenség.”

Releváns lépés Dmitrij Merezsikovszkij 1906-os tanulmánya, amelyben mindkét emblematis hős, Csicsikov és Hlesztakov alakjában is kiemeli a *póslaszty* és a sátániség összefüggését:

Gogol látta meg először az ördögöt maszk nélkül, az igazi arcát, amely nem különlegességében szörnyű, hanem hétköznapi-ságában, *póslaszty*-szerűségében, elsőként jött rá, hogy az ördög arca nem távoli, idegen, furcsa és fantasztikus, hanem a létező legközelebbi, ismerős, valóságos, „emberi, túlságosan is emberi” arcú, a tömeg arca, olyan, mint bárki más, majdnem olyan, mint a mi saját arcunk azokban a percekben, amikor nem merünk önmagunk lenni, és hajlandók vagyunk olyanok lenni, mint bárki más.⁸

Merezskovszkij arra is felfigyel, hogy a *póslaszty* a nyelvi kifejezésben koncentrálódik, akár a „holt lelkek” kifejezésben is, amelyben a fogalmak hamis volta hoz létre paradox szókapcsolatot. (Hozzátehető, hogy ennek a feszültségnek a kiaknázása táplálja a groteszk ábrázolást, valamint hogy Gogol személyes tragédiája akkor kezdődött, amikor nem művészi, hanem vallási úton kezdte meg harcát az ördöggel.)

Az orosz irodalom legjobbjai mind megalkották a maguk sivár közönségességet felfedő műveit vagy alakjait. Szaltikov-Scsedrin az anyagi érdekek, az ízléstelenség és az erőszak példáját mintázta meg Juduska Golovljovban (*A Golovjov-család*). Csehov a *Jonics*ban a provincialitás közhelyeit, Szologub *Undok ördögének* kisvárosában a deformált személyiségeket láthatjuk, míg Bunyinnál vagy Gorkijnál a szenvelgő művészetmajmolás is feltűnik.⁹ A világirodalom nagy *paslják* hősei (és

7. Nikolai Vasilievich Gogol, „Vybrannyye mesta iz perepiski s družiami. XVIII.3.,” in *Biblioteka Maksima Moshkova*, látogatás 2012. augusztus 15. <http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0160.shtml>.

8. Dmitri Sergeievich Merezhkovsky, *Gogol i chort* (Moskva: Skorpion, 1906; újra: *Gogol. Tvorchestvo, zhizn', religiia* Sanktpeterburg: Panteon, 1909).

9. A szimbolizmus és avantgárd kora újrafogalmazta a „cserny”, a plebs fogalmát. Ld. Vjacs Ivanov és Mandelstam kapcsán. Irina B. Levontina,

ez már Nabokov listája): Polonius és a királyi pár a *Hamlet*ből, Bovaryné férje, Joyce *Ulysses*éből Bloom felesége és Maupassant *Bel Amija*.

A *póslaszty* szót nem véletlenül szerette volna meghonosítani Nabokov az angol nyelvben is, ugyanis nincsen pontos megfelelője más nyelvekben, végképp nincs abban a széles, ugyanakkor precíz értelmében, amelyben Nabokov alkalmazza és kifejti Gogolról szóló könyvében, majd egy ennek szentelt cikkében. Meghatározása körülírásokból áll, amelyeket irodalmi előadásainak szövegében és interjúiban elszórtan találhatunk. „Az oroszoknak van, helyesebben volt egy külön kifejezésük az önelégült, hivalkodó kispolgáriságra...”¹⁰ A legfőbb minősége a hamisítvány jelleg. Olcsó, vásári, giccses, ízléstelen, alantas, közhelyes, siralmas, hitvány, ócska, értéktelen, csicsás, utánzat, közönséges, üres – ezek a minősítések elsősorban esztétikai kategóriáknak tűnnek, és a Művészet ellentettjei, holott morális kategóriák is. Semmiképpen nem szociálisak, hiszen már a magas művészet és tömegfoglalkoztatásának forrásának tekinthető romantikában is a Költő és a Csőcselék ellenpárjában a főúri csőcselék helye is a művészettel szemben volt.

Nabokov gyakran szabadkozott, hogy ő egyáltalán nem társadalmi tartalmú könyveket írt. 1938-ban az amerikai kiadójának írott levelében szinte *ars poetica* gyanánt leszögezi:

Soha, soha nem fogok olyan regényeket írni, amelyek „modern problémákat” oldanak meg, vagy a „nyugtalan világot” ábrázolják. ... Az irodalom mindig játék fog maradni számomra, amelynek titkos szabályai eleve kizárják, hogy különös isteni természetétől idegen célokat kövessék. Megjegyzem, nem látok túl sok különbséget Szov. Oroszország és Németország között: ugyanaz a szöges bakancs, csak az előzőben valahogy még véresebb. Másfelől a *Meghívás* és a legutóbbi *Adomány* regényeimben a magam módján tükröztem azokat a dolgokat és hangulatokat, amelyek

„Ostorozhno, poshlost’,” in Arutiunova N.D. (otv. red.) *Logicheskii analiz iazyka. Iazyki estetiki. Kontseptual’nyie polia prekrasnogo i beobraznogo* (Moskva: Indrik, 2004), 231–250.

10. „Russians have, or had, a special name for smug philistinism—poshlust. Poshlism is not only the obviously trashy but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive.” Vladimir Nabokov, „Philistines and Philistinism,” in *Lectures on Literature* (San Diego: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1982), 309–314, p. 314. Nabokov már a *Tündöklés*ben is célzott arra, hogy ezt a szót sehogyan nem lehet elmagyarázni más nyelven. Vladimir Nabokov, *Tündöklés*, ford. Hetényi Zsuzsa (Budapest: Európa, 2007), p. 192.

kapcsolatban vannak a korral, amelyben élünk. Az első egy fantasy, a második egy teljes értékű 500 oldalas regény...¹¹

Könyve bevezetőjében elutasítja mind a karkai, mind az orwelli indíttatást és párhuzamot, de azért megjegyezte, hogy története arról szól, milyen lesz Oroszország háromezer év múlva.¹² „A Meghívás kivégzésre egy rebellis bebörtönzéséről szól, egy kommunáci állam bunyós bohócai egy képeslap-erődbe zárják...”¹³

Furcsa paradoxon, hogy amint szaporodtak a *póslaszt*y fogalmát illető nyilatkozatai, Nabokov azonképpen kompromittálódott, hiszen mindenféle didaktikus tartalmú deklarálás eleve *póslaszt*y, és a nézet-diktátor író sarkos, egyszemélyes esztétikája fokozatosan elveszíti hitelességét, még ha Nabokov többnyire csalhatatlan ízléssel csoportosította is a *poslij* ál-kultúra divatos szerzőit a valódiakkal szemben. Minden, amiben nem volt valami termékeny újítás vagy gyökeresen új szemlélet, az hamisnak hatott számára, illetve ahol politikum, előítélet, deklarált ideológia, közvetlen üzenet, szentimentális szenvelgés vagy nagy eszme jelent meg célzatosan, az a *póslaszt*y kategóriájába került, köztük a *Faust* és Freud, Dosztojevszkij, Csernisevszkij és Turgenyev, Camus, Sartre, Thomas Mann (a *Halál Velencében* csakúgy, mint a *Varázshegy*), és sok más művész és mű. Lev Tolsztoj esetében a *Feltámadás* és a *Kreutzer-sonáta* kihullanak a rostán, míg az *Anna Karenina* és az *Ivan Iljics halála* igazi mesterművek. Hemingway életműve is két részre oszlik számára, mint ez sejthető: a novellák igen, ám az *Akiért a harang szól* nem nyer bebocsátást az első vonalba.¹⁴ Edgar Poe pedig az idők során veszít értékéből: ifjúkorában sokkal fontosabb volt (amint ez látható a *Lolitában*, Humbert Humbert már iróniával kezelt Poe-idézeteiben). A mindvégig pienesztálon maradt írók nincsenek sokan, Puskin, Shakespeare, Joyce (de csak az *Ulysses*), Kafka *Átváltozása*, Andrej Belij *Pétervárja* és Proust (de csak *Az eltűnt idő nyomában* első fele).¹⁵

11. Levél Altagracia de Agnellinek, 1938. május 18. Publikálta: Brian Boyd, “Welcome to the Block’: *Priglasenie na kazn’ – Invitation to a Beheading*, A Documentary Record,” in Nabokov’s „*Invitation to a Beheading*”: A Critical Companion, szerk. J. W. Connolly (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1997), 141–180, p. 149. Az idézet saját fordítás. Hetényi Zsuzsa.

12. Lee Belser interjúja, *Los Angeles Evening Mirror News* (31 July 1959).

13. „Buffoons and bullies of a Communazist state.” Vladimir Nabokov, *Conclusive Evidence: A Memoir* (New York: Harper, 1951), p. 217.

14. Az értékelés: „something about bells, balls and bulls.” Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, p. 80.

15. Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 147, 157.

A *Meghívás kivégzésre* bábszerű börtönszemélyzete eltúlzottan teátrálisan viselkedik, hasonló nevük összekeveredése személyiség nélküli, felcserélhető bábukat jelez – ha Rodrig jön be, Roman megy ki, ha Rogyion kabátja meszes, akkor Rodrigé is. A szabályzat szerint édestestvéreknek kell lenniük az öröknek, vagy ha nem, annak maszkírozózzák őket – a „Felhő, tó, torony” és még számos Nabokov-mű játékos és lidérces duplum-hőseinek a rokonai. Ezekre az alakváltó, ördögi-en metamorf alakokra az orosz szó *abarótyiny*.¹⁶ Jeleneteik egy része erőltetett burleszkre emlékeztet, s mivel maguk nevetnek pukkadozva, hamissá válik a komikum, különösen az operett-áriára emlékeztető zárással (144). Moszjő Pierre erőmutatványai és bűvész trükkjei is e cirkuszműsor részei.

Ehhez illő környezetet szolgáltat a díszletváros. Még a látogató rokonok is jelmezekben, kellékekkel (az após sátánra utaló bottal), saját bútoraikkal érkeznek a börtönbe, színpadként rendezve át a cellát. A sematizáló díszlet-jelleget részben a helyszínek korlátozott száma és lehatárolt tere adja. A zárt terekről kimozdulás idején, a vacsorára és a vesztőhelyre vezető utcaképek során különösen szembeötlő mindennek az ingatagsága. Leesik a háztető egy része, a falak megvetemednek, a szobrok elrepednek és hiányosak, a papírfelhők leválnak, a jegenyék ledőlnek, felfedve karton mivoltukat (195–200). A *buttafuoria*-szerű¹⁷ tér elnagyoltsága és hamissága megfelel a bábszerű, színészi mesterkéeltséggel viselkedő alakok ruhájának, helyesebben jelmezeinek is.

„... miért nedves az esőkabátja, ha a cipője száraz? Mondja meg a kellékesnek ... micsoda hanyagság! ... Játssza csak tovább a szerepét; egy kis gügyögés, egy kis hebehurgyaság, és minden rendben – megfelelő az alakítás.” (120)

„Az első sorok mögött a szemek és szájak kivehetősége tekintetében sokkal rosszabb sorok következtek, mögöttük teljesen egyformára mosódott arc-rétegek redőződtek, a hátsókat meg csak úgy odakenték a tér alkotta háttérre. Megint kidőlt egy jegenye. (200)

16. „Oboroten”. Angolul: *werewolves*; a magyar fordításban: „fordult farkasok”. Vladimir Nabokov, *Meghívás kivégzésre*, ford. Bratka László (Budapest: Európa, 2007), p. 37. E kiadásra vonatkoznak a cikkben megadott zárójeles számok.

17. A *buttafuoria* olasz komédia-szakszavát azért használom, mert pontosan jelöli a vásári ripacskodás hangulatát, és az orosz nyelv átvette (*butafória*).

A *póslaszty* hamis, tettetett, ripacskodásig kitekert beszédmodorát Nabokov gondosan kidolgozza. Az ízléstelen mórifikálás egyik eleme a kisgyerekes gügyögés, a kicsinyítőképzős alak használata. Ennek szóképzése, jelentése és hangulata az oroszban más nyelvektől erősen különböző, Nabokov mégis hangsúlyosan megtartotta az angol fordításban is, pedig ott csak jelzővel oldható ez meg (a kivégzés előtt leveendő ingecske *rubásecska / little shirt.*) A stílustalan őszintétlenség további jellemzői az ötletszerűen beszúrt francia fordulatok, ami a félművelt szereplők műveltség utáni hiú ácsingózását jelzi. Az előkelőnek szánt francia egy pillanat alatt a diktatórikus állam-idomár vezényszavává degradálódhat, amint a börtönőr „*Arrière!*” vezényszóval parancsolja vissza Cincinnatust a cellájába (123). A szavak kitekerése, humorosnak vélt, valójában közönséges eltorzítása éppen Cincinnatus önkifejezésre törekvő küszködésének görbe tükre.

- Lenne még egy kis problemancia – mondta az igazgató –, nem vagyok benne biztos, hogy maga kívánja-e... Arról van szó, hogy az illető a maga anyja, *votre mère, paraît-il.*
- Az anyám? – kérdezte Cincinnatus.
- A’ biza, az anyja, az anyukája, az anyucisszimája, szóval a magát szülő nő. (116)

A *póslaszty* eleme a játékok erőltetése és az erőszakolt vidámság is.

És most itt vagyok én, én, a szegény, gyenge kis mősziő Pierre, hogy felvidítsam önt, és magam is felviduljak. Nézze csak, nézze, hogy mereszti a szemét a mókás kis kópé! Köszönj szépen a bácsinak! Ül egyenesen! És mi minden szórakoztatót hoztam még magammal. Sakkozunk egyet? Vagy előbb kártyázzunk? Csapdlecsacsizni tud? Fantasztikusan érdekes játék, gyerünk, megtanítom rá! (123–4)

A játékra kényszerítést, a közösségi mulatást, az együtt éneklés nyomasztó és agresszív világát a „Felhő, tó, torony” (1937) novella német turistái jelenítik meg. Nabokov a másutt vizuális metaforaként megbecsült fotóművészetnek is alantas használatát sorolja be Pierre kedvtelése közé, aki ördögi kártyaként keveri a fotókat, és szenvedélyes fényképészkedése abban merül ki, hogy a magáról készült képeket gyűjti és mutogatja, illetve fotóhoroszkópot készít Emmácskáról – a fotókat retusálva előre bemutatja a kislány majdani öregedését.

Megtörténik a sakk és a kártya dilettáns szórakozássá degradált lefokozása is. Pierre természetesen csal a játékban, átrendezi a táblát, leveri a bábukat. A kártyázás, sikamlós viccmesélgetés és pipázás Antikrisztusi jellemzők.¹⁸ A kártyatrükk közben a baljós pikk hármaskerül elő, a pikk angol neve (*spade*) arra az ásórá is utalhat, amellyel a Cincinnatus cellájába vezető alagutat ásta meg Pierre, hogy a föld alól bukkanjon elő, mintegy az alvilágból. A börtönigazgató „vörös mágia”-nak nevezi a kártyatrükköt, félreérthetetlenül utalva a szovjet-rendszerre (amelyet a börtönőr Sztálinéval megegyező atyai neve, a Visszarionovics egyértelműsít).

Pierre alakja sűrítve hordozza a *póslaszty* jegyeit. Büdös a lába (hiszen Nabokov tisztaságmániás), és alpári férfitrágársággal szájal a nőkről, a szexualitásról (130–2).

A vörös terror a háttérben zajlik, közvetve jelenik meg. Pierre kedélyes mutatványai közben megjelenik a könyvtáros, aki nem hajlandó a játékban részt venni. A nyájaskodó igazgató kikíséri, majd annak sáljával tér vissza, kezét fájlalva: nyilvánvaló, hogy megverte a könyvtárost (77). A terror minden tettét mázas kényszermosoly fedezi.

A diktatúra falanszter-felépítésű börtönállamában a dolgozók osztályokba sorolása a munkásosztály antiutópikus paródiája. Cincinnatus ellen panaszokat nyújtanak be munkatársai, egy feljelentés illegálisnak minősíti létezését, s az ennek nyomán elvégzett vizsgálat a terror valóban kegyetlen és a pszichológiai vizsgálat parodizált módszereit keveri:

Több napon át nem engedték aludni, a delírium partjáig hajszolt gyors és értelmetlen locsogásra kényszerítették, különféle természeti képződményekhez és jelenségekhez kellett levelet írnia, és a hétköznapi életből vett kis jeleneteket játszottak el, továbbá különböző állatokat, mesterségeket, betegségeket utánoztattak vele. (27)

Realisztikus Cecília C. vallatása és rettegése a retorzióktól, ami csak Marfinka könnyed fecsegéséből derül ki közvetve (179).

Nabokov kegyetlen cirkusznak mutatja be a terror lényegét, a kiszámíthatatlan félelmet, a hazugság és kényszerítés rafinált kínzásait.

18. Cincinnatus alakjának Krisztus-motívumairól, a keresztény motívumokról elsőként szólt: Gavriel Shapiro, „Khristianskie motivy, ikh ikonografii i simvolika v romane Nabokova „Priglasenie na kazn”,” *Russian Language Journal* 33.116 (1979) 144–162.

Amikor Cincinnatus nem akar valakit látni, akkor bevezetik (például az anyját), illetve ha valakit látni akar, mást engednek be helyette (felesége helyett Pierre-t, aki majd a „vőlegénye” lesz a kivégzés előtti mulatságon). Mindenki számára természetes, hogy Marfinka a tésztével fizet a látogatásért, mégpedig gyors egymásutánban többeknek. Pierre, a hóhér, először megmentőként és rabtársként jelentkezik, fals barátságával árnyékává válik. Ahogy Nabokov a párhuzamosan írott *Adomány*ban elárulja, a kínai hagyomány vezette rá erre a megoldásra: „... Kínában éppen egy színész volt – egy árnyék – aki ellátta a végrehajtó feladatait, minden felelősséget levéve az emberi világról, és áthárítva a tükrök kifordított világára.”¹⁹ Hamis lélekvezető, illetve Júdas – olyan ártó segítő, aki a vég közeledtét sietteti: ²⁰ Cincinnatusnak éppen a kivégzése jelenti majd a „ébredést” (82, 194), a szabadulást. A kivégzés időpontját nem közlik, majd amikor közlik, elhalasztják – állítólag Pierre gyomorrontása miatt, aki a mulatságon romlott halat evett (a hal akár jelpép is lehet).

Nabokov nem egy konkrét vagy aktuális politikai rendszert mutat be, és a szörnyűségek komédiaszerű bemutatásában nem pusztán a szerzői szemlélet révén jelzi, hogy a tudat felülemelkedhet a mindennapi borzalmakon.²¹ A művészi, felülemelkedő irónia kétségtelenül távolságtartást jelent, amelyhez az absztrakt esztétikai és antiutópikus műfaji jegyek fajsúlyosabban járulnak hozzá. A leglényegesebb képlet azonban a diktatúra időtlen jellegzetességeire vonatkozik: a rothadó, posványos, kiürült és hamis formák, a *póslaszty* előre is jelezheti az erőszak árnyainak közeledését.

Pierre a nabokovi *póslaszty* fajsúlyos megtestesítője, s noha már Hermann alakja is bővelkedett hasonló vonásokban a *Kétségbeesésben*, a nem első személyű elbeszélés és a kétpólusú szereplői szerkezet (a vele szembenálló Cincinnatus) Pierre-t jobban kiemeli. Pierre alakjában először tartoznak össze a *póslaszty*, a sátániség és a hatalmi erőszak.

Ha visszatekintünk a korábbi regényekre, a *póslaszty* számtalan apró jelét fedezhetjük fel a szereplőkben. A *Másenykában* természetesen Alfjorov viszi el a pálmát, de Ljudmilla is közönséges. A *Király, dáma, bubi* mindhárom szereplője leszerepel, talán legkevésbé Dreyer.

19. Nabokov, *Adomány*, ford. Pap Vera-Ágnes (Budapest: Európa, 2010), p. 266.

20. Ez a Hermészhez visszavezethető motívum Nabokov egyik invariánsa, amelyről részletesebben ld. Hetényi Zsuzsa, „Liod, Leta, luzha, most cherez reku,” in *Sub rosa: To the Honour of L. Szilárd*, szerk. Atanaszova-Szokolova D. (Budapest: k.n., 2005), 286–298.

21. Robert Alter, „Nabokov and the Art of Politics,” in *Nabokov's „Invitation to a Beheading”: A Critical Companion*, p. 52.

A *Luzsin-védelem*ben Nabokov szelíden kiosztja a berlini emigránsokat, például Luzsin feleségének szüleit, viszont Valentyinovban már jelentkeznek az ördögi vulgaritás és anyagiasság jegyei. A *Tündöklés*ben a svájci nagybácsi visszavonhatatlanul nyárspolgár. Az álművészet máza fedi Martin első szerelemének, Allának az alakját, és a kedves különc Darwint Nabokov éppen a *póslaszt*y segítségével fokozza le nyárspolgárrá a regény végére. A *Nevetés a sötétben* esetében a főbb szereplők mindegyikére rávetül a *póslaszt*y árnya, de Rex ördögi lényre ravaszabban közönséges, mint elődje, Valentyinov. Viszont Magda zsaroló testvére már az erőszakkal párosult ostoba ördögiségnek, a korai fasizmusnak a jellemvázlata. E típus kibontakozása, a megvadult kispolgár kommunális terrora egy mérőföldkőnek számító novellában, a „Felhő, tó, torony” német turistáiban jelenik meg, és a *Baljós kanyar*ban teljesedik ki.

A regényben domináns paródia nemcsak műfaj, hanem az ironikus magatartás egyik vetülete is. Ennek kulcsa, hogy – amint Pierre alakjában is – a *póslaszt*y és az ördögi minőség kapcsolatához harmadik elemként társul a totális diktatúra, amelyet Nabokov lapos színházi előadásnak ábrázol.

E hármas egység mögött ott van a Csernisevszkij-utópia antiutópikus és polemikus paródiája²² és még számtalan más utalás, köztük Dosztojevszkij szintén Csernisevszkijel polemizáló Kristálypalotaképe. Dosztojevszkij hőse Nabokov regényével párhuzamos gondolatokat fogalmaz meg, amikor az utópikus boldogság birodalmát lapos bohózatnak nevezi, ahol a kétségek és szenvedés kitaszíttatnak.

A zenés bohózatokban nincs helye a szenvedésnek, ezt tudom. A kristálypalotában pedig elképzelhetetlen. A szenvedés: kétség, tagadás, márpedig mit ér az olyan kristálypalota, amelyben megférhet a kétség? ... A szenvedés a tudat egyetlen oka. ... a tudat szerintem a legnagyobb szerencsétlenség az embernek. ... A kétszer kettő után, magától értetődik, nem marad semmi tenni-, sőt megismernivaló sem.²³

22. Nora Bukhs, *Eshafot v khrustalnom dvortse* (Moskva: NLO, 1998), pp. 115–37.

23. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Feljegyzések az egérlyukból*, ford. Makai Imre, in *Magyar Elektronikus Könyvtár*, látogatás: 2012. szeptember 2, <<http://mek.oszk.hu/00300/00372/00372.htm>>, I. 9. fejezet vége.

Gogol *A revizor* utolsó percében a polgármesterrel mondatja ki a szatíra szállóigéjét: „Mit röhögtök? Magatokon röhögtök!”²⁴ Nabokov tudja, hogy a *póslaszty* időtlen végzete az államiság egyik rákfenéje. Nabokov a saját nemzeti vagy szociális lázálmaikba belerévült könyörtelen operettállamokról ír, a nevetségességüket érző hatalombirtoklókról, akik kisebbségi érzésük ellensúlyozására akár a rajtuk átlátó nép kiirtásához is folyamodnak. Csak nehogy kiderüljön, hogy ők mind felcserélhető bábuk. Hogy nem arcukon, hanem a helyett viselnek maszkot. S hogy Patyomkin-hadseregek pusztító acélarzenáljaival csupán országuk ingatag papírdíszleteit leplezik.

24. Gogol, *A revizor*, ford. Mészöly Dezső és Mészöly Pál, in *Magyar Elektronikus Könyvtár*, látogatás: 2012. szeptember 2. <<http://mek.niif.hu/00300/00395/00395.htm>>, V. felvonás, 8. jelenet.

Az ártatlanság korai

Modernizmus és nemiség Krúdy Nagy kópéjában

Minden bizonnyal van fontosabb intertextusa is Krúdy 1921-es kisregényének, mint Edith Wharton egy évvel korábban publikált műve, a *The Age of Innocence*. E szöveg mégis jó kiindulópont lehet annak vizsgálatához, amit a magyar szerző – szinte minden munkájában – oly mélyrehatóan vizsgál: társadalom és szexualitás kapcsolatához. Néhány párhuzam hamar szembeötlik. Noha Párizs peremén él és alkot a világháború utáni években, az író mégis a távoli, látszólag változatlan, „rég” New Yorkban játszódó történettel reagál az első-sorban Európát szétziláló folyamatokra. Hasonlóképpen amerikai kollégájához, Krúdy is csak elvétve ír a háború hatásairól közvetlenül. Helyette hőse, Rezeda Kázmér nosztalgikus fantáziálásai által a tizenkilencedik század Osztrák-Magyar Monarchiáját idézi meg újra és újra. A „rég” mindkét esetben afféle aranykorként, a jelent ellenponthozó eredetként tűnik fel, amely nem csupán megkérdőjelezhetetlen mérceként szolgál az újabb generációk számára, hanem identitásuk forrásaként is, hiszen, mint Foucault állítja, az eredet egyebek mellett az azonosság biztosítója.¹ S ha a jelen romlott is, a romlatlan múlt-hoz (azaz az ártatlanság korához) való visszatérés számos szereplő, illetve a hozzájuk kapcsolódó elbeszélői tudatok értékrendje szerint kíváncsi és követendő gondolat. Ugyanakkor mind Wharton, mind Krúdy világosan láttatják, hogy e múlt ártatlansága kizárólag a jelen nézőpontjából létezik, olyan gondolat, amelyben túlságosan elmerülni nevetséges, kóros, vagy éppenséggel önpusztító.

Az eredet ideájának problematizálása további jelentésekkel egészül ki azáltal, hogy a szexualitás, s ezen belül a szexuális ártatlanság (valamint egy adott nemi azonosság eredetének) kérdése központi részét képezi mind a magyar, mind az amerikai regénynek. Wharton a legitim, féllegitim és elfogadhatatlan szerelmi viselkedésmódok, a házasságra vonatkozó társadalmi elvárások, a féltékenységi és a házasságtörési különböző ábrázolásait kínálja, s ha eltérő formákban is, egy

1. A Krúdy-szakirodalomban Gintli Tibor ír erről a kérdéstről részletesen *A templárius* című regényt elemezve. Gintli Tibor, „Valaki van, aki nincs”: *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005), p. 147.

egészen másként alakított cselekményben, e témák szintén hangsúlyos elemei Krúdy írásának. A *Nagy kópé* legelőször egy kicsiny, családi leánynevelő intézet négy növendékének egyikével hozza kapcsolatba a már idősödő Rezedát. Antónia szeszélyei, alakváltozásai, s különösképpen félig tagadott, félig elismert szerelmi viszonyai az örület szélére sodorják a nő iránt heves érzelmeket tápláló férfit. Féltékenységet fokozza, hogy Damasztiné, a lányok nevelője (egyben Rezeda korábbi szeretője), azon gyanúját fogalmazza meg, hogy növendékei (bár éppen Antóniában nem biztos) a közelmúltban olyan futó kalandokba keveredtek, melyek során elvesztették ártatlanságukat. E nemkívánatos fejlemény csak Rezeda segítségével orvosolható (szó szerint), ugyanis ő ismer egy olyan doktort, akinek a szüzesség operáció általi visszaállítása a szakterülete. Röviddel a cselekmény ezen szálának lefutása után, s egyben a történet utolsó epizódjában, Rezeda olyan helyzetben találja Antóniát egy fiatalemberrel, amely eloszlat minden illúziót a lány érintetlenségére vonatkozóan. S mégis: a felbőszült főszereplőt egy pillanat alatt megbabonázza, szinte hipnotikus állapotba hozza, amikor Antónia váratlan módon úgy szól hozzá, mint anya gyermekéhez, és egy jól ismert mondókára kezdi tanítani. Szülés, szüzesség, s az ezekhez fűződő erkölcsök, kódok és viselkedésmódok: a nemiség regénybeli szerepét aligha lehet alábecsülni.

A kisregény monarchikusan cizellált álomvilágában a múltnak tulajdonított ártatlanság adja tehát az alkalmat a világháborút, a Monarchia széthullását követő időszakban író szerzőnek, hogy a női ártatlanság koncepcióját körbejárja. Ám ezt oly intenzitással, szinte mániákus alaposággal teszi (nem keverjük össze a narrátort, a szerzőt és a főszereplőt, mégis tünetszerű, hogy a mű utolsó sora Rezeda tényleges elmebaját, öregkori örületét vetíti előre), hogy a mű olvasója nehezen tudja megmondani, nem helytállóbb-e mindez fordítva. Eszerint nem annyira a társadalmi ártatlanság ideája magyarázza a szüzesség narratív fontosságát, hanem a női érintetlenség kérdése ad alkalmat a közösségi, ártatlannak vélt múlt problematizálására. Az ezt fontolgató olvasó adekvát módon éppen a tizenkilencedik század egy csendesebb, konszolidált szakaszából ismerhet fel művészi analógiát, hiszen 1866-ban a francia festőművész, Gustave Courbet *A világ eredete* címet adta nevezetes, meghökkentően frontális vaginaábrázolásának.

A történelmi korokról való írás tehát keveredik a női életfázisokról való írással – az ártatlanság kora már ebben az értelemben is inkább pluralizálva, azaz az ártatlanság koraiként jelenik meg – de az idő narratív fontosságát ez természetesen még nem meríti ki. Figyelemre méltó, ahogy Krúdy éppen a temporalitás síkjára vonatkozó olvasói

elvárásokat destabilizálja rögtön az első oldalon (de, mint látni fogjuk, semmiképpen sem utoljára). „Tegnap este tíz órakor érkeztem meg a gőzhajóval, és még csak annyit ismerek Budapestből, amennyit az állomás melletti kis vendéglőben, a Piros almában láttam ...” (213),² indítja a történetet hőse ezen gondolatával a narrátor, majd a második bekezdést (a belső monológból immár kilépve) egy ellentétes értelmű kijelentéssel folytatja: „Huszonöt esztendeje lakott Pesten ...” (213). Rezeda ugyan megmagyarázza, afféle életvezetési program-pontok segítségével („Meg kell fiatalodni, előről kell kezdeni mindent, el kell felejteni dolgokat ... Fiatalnak és jámbornak kell átváltoznia” 214), miért is erőlteti magára egy látogató rácsodálkozó, elfogulatlan nézőpontját, a teljes mű – és különösen a korai huszadik század – kontextusában azonban másfajta okokat is gyaníthatunk e furcsa nyitás mögött. Észrevehetjük például, hogy a szerző az eredet és az eredetiség fogalmait helyezi olyan összjátékba, amely számos későbbi, a modernizmust jellemző értekezésben tér vissza. Meglepő mivolta, szokatlansága miatt e felütést eredetinek nevezhetjük (abban az egyszerű értelemben, hogy a modernista műalkotás, bár használhat készen álló darabokat, újdonságnak tekinti magát és nem valaminek az utánzásának vagy leképezésének), ugyanakkor egy másik, tematikus szinten éppen a dolgok eredete – azaz az újrakezdés iránti vágy okai, a főszereplő már elmúlt ifjúsága, a tény, hogy Rezeda „a végét járta” (214) – tárul fel az első oldalakon.

Mindehhez járul még Krúdy írásainak több szinten is megfigyelhető, tág értelemben vett klisészerűsége. A szerző egyfelől megkopott szóösszetételek (amelyekben a század rendszerint múlt, a hegyek budaiai, a reggel májusi, s a kisasszonyok, legalábbis eleinte, vígak) manipulálásával éri el összetéveszthetetlenül eredeti stílusát, másfelől pedig oly módon mutat megkülönböztetett érdeklődést a társadalmi konvenciók iránt (melyek széles skálája kötelezi a régi polgárcsaládokat, hogy elsősorban a Gellérthegyre kiránduljanak, vagy az olyan gazembereket, mint Rezeda, hogy elpiruljanak, mielőtt egy-egy víg kisasszonnyal a tárgyra térnek), hogy közben éppen ezen hagyományok és szabályrendszerek kiüresedését, folytathatatlanságát ábrázolja. A (modernista és nem modernista) művészi ábrázolások univerzális, mások mellett Paul de Man által is felismert paradoxona juthat erről az eszünkbe. Eszerint az irodalom szükségszerűen előzmény és múlt nélküli, azaz modern, ugyanakkor képtelen is a teljes modernításra,

2. A továbbiakban minden zárójeles hivatkozás erre a kiadásra vonatkozik: Krúdy Gyula, *Rezeda Kálmán szép élete. Nagy kópé. Az utolsó gavallér* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957).

hiszen sohasem tagadhatja meg a múlt általi meghatározottságát.³ S míg mindezt – Nietzsche kapcsán – az irodalomról általában írja de Man, a megállapítás különösen igaznak tűnik éppen a modernista irodalomra, amelynek oly módon kell a változást, az újdonságot, a spontaneitást ünnepelnie, hogy közben nem feledkezhet meg arról, minek a viszonylatában, mire visszatekintve is tartja e változásokat fontosnak.

Így tehát kora irodalmával kapcsolatos művészi reflexiónak is tekinthetjük azt az érdeklődést, amelyet Krúdy tanúsít a szüzesség állapota és jelentősége iránt. Mallarméről és Platónról írva Derrida több helyen is szimbolikus megfelelést sugall az erotikus kapcsolatba lépő férfi számára kihívást jelentő szűzhártya (*l’hymen*) és a férfi szerzőnek szintén kreatív feladatot adó üres oldal között. A filozófus írásaiban e felület egyfelől kezdet és üresség, másfelől olyan jelentések hordozója, amely a férfi művész munkáját lehetővé teszi, s azt ezáltal tulajdonképpen előre is vetíti, azaz kezdeti/üres állapotában is már telítettteleírt.⁴ A tény, hogy Antónia egyszerre szűz és anya, ártatlan és szexuálisan tapasztalt, értelmezhető a modernizmus szükségszerűen új, azaz szándékosan kiüresített, de különféle konvenciókhoz mégis szükségszerűen visszatérő, s az üresség állapotából mindenképpen valami más, valami visszafordíthatatlan irányába haladó, azaz előre „teleírt” jellegének ábrázolásaként.

A *Nagy kópé* esetében a narratívát nyitó felejtésmotívum nemi vonatkozásai további jelentéstartalmakkal egészítik ki a kisregény mondanóját eredet és eredetiség, hagyomány és újdonság kérdéseiről. Az emlékezésre (legalábbis átmenetileg) képtelen Rezeda férfi (ráadásul, bizonyos kulturális normák szerint, a legjavából: szexuális sikerei, amelyekről talán a *Rezeda Kálmán szép élete* című műből tudhatjuk meg a legtöbbet, vitathatatlanok). E nemi azonosság azért fontos, mert a viszonylag újkeletű férfi-tanulmányok jelentős része olyan, átvitt értelemben felejtésnek is nevezhető elhatárolódás vagy megtagadás fázisához köti a heteroszexuális férfi-önazonosság kialakulását, amely a gyermekség, a lányosság vagy homoszexualitás állapotaitól választja el az egyént. Rezeda (vagy Avinczi, vagy Szinbád) azért mozog oly ott-honosan egy bizonyos férfivilágban, mert kellő biztonsággal lerázott magáról minden nemkívánatos feminizáló hatást. A Krúdy-féle maszkulinitás tárgyalása túlmegy a jelenlegi dolgozat keretein, most mégis megjegyzendő, hogy a *Nagy kópé*ban Rezeda saját ártatlansága – azaz

3. Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 162.

4. Jacques Derrida, “Double Session,” in *Dissemination*, ford. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), pp. 173–286.

gyermeki, későbbi macho voltát megelőző állapota – szintén meghatározó elemmé válik (például, ahogy arra később kitérek, a főhős személyéhez kötődő – és éppen felnőttkori ismereteit kitörő – amnézia motívuma visszatér a regény legvégén is). Az idealizált múlt utáni sóvárgás és a női virginitás különféle tárgyalásain túl tehát a férfi főszereplő különféle életszakaszai is részét képezik az amúgy is „korszakoló”, azaz a régit és újat modernista módon ütköztető regényt meghatározó módon alakító, az „ártatlanság korai”-nak nevezhető témának.

Ha e három összetevőt együtt, művészi összjátékukban vizsgáljuk, először azt vehetjük észre, hogy pusztán megjelenésükben is van valami mesterkélt, programszerű. Másképpen megfogalmazva: bár az elbeszélői tudatban abszolút, megkérdőjelezhetetlen értéket képviselnek, az ártatlanság különböző formái azért válnak reflexiók és narratív bonyodalmak tárgyaivá, mert már nem vehetők adottnak, természetesnek. Az időződő, saját férfiasságát maga sem teljesen értő Rezeda így azért erőlteti magára a városba látogató ifjú nézőpontját, „hogyan folytathassa életét” (214); Damasztiné lányainak szüzessége (mely, mint megtudjuk, szükség esetén orvosilag akár vissza is állítható) a lazuló erkölcsi rend miatt meglepően kevés jelentőséggel bír; a királyság pedig (melynek intézménye a feltételezetten boldog századfordulót, a késői tizenkilencedik századot és általában a folytonosságot egyaránt emblematizálja) azért válik a regény oly fontos motívumává, mert elmúlt (ha csak pár szó erejéig is, de a narrátor kitér a köztársaság és a kommunizmusra is). Bármilyenek legyenek is e változások, semmiképpen nem egy hagyomány vagy stabil rend apróbb modulációi, hanem radikális, egyszerre félelmetes és izgalmas újdonságok. A korai huszadik század modernitásának a világa ez, amelyben a korábbi rend vagy rendek válsága tárul fel, s amelyben a nagy közösségi szerkezetek széthullásával-átalakulásával a magányos egyén kerül az irodalom és művészet központjába.

E válság és változás mélységét egyebek mellett azáltal érzékelteti Krúdy, hogy – ironia, jellemzés és polifonikusnak nevezhető megszólalások segítségével – egyszerre érzékelteti a korábbi állapotok vonzerejét és azok megragadhatatlan, tulajdonképpen üres, utólag és visszamenőleg megszépített voltát. Vagy akár semmisségét, hiszen több alkalommal az derül ki művéből, hogy ami a jelen eredetének és fundamentumának tűnik, nemhogy nem volt tökéletes és monolitikus, de maga is mindig mediált, sokszorosított, irodalmi-filozófiai értelemben kontaminált formában létezett.

A női ártatlanság ábrázolása markáns példáját adja ennek az írói látomásnak. Egyfelől nyilvánvaló érték, minden kezdet kezdete

(például Rezeda szerelmi életée is, akinek első kedvesét sokat mondanóan Fátyol Szilviának hívták), amelynek meglétét kétségbe vonni arcátlanság. Antónia tehát a korabeli normáknak megfelelően jár el, amikor indulatosan visszautasítja Rezeda amúgy ki nem mondott vádait: „Én tudom, hogy ön gyanúsít engem azzal, hogy nem vagyok ártatlan ... Látom, hogy ez a kígyó mardossa szívét szünet nélkül ... [de] ártatlan vagyok, szerelmére érdemes” (282). A lányokért felelős Damasztiné is nem kevesebbnek, mint „Életbe vágó” (242) fontosságúnak nevezi a gondjaira bízott lányok által elkövetett hiba – azaz szüzességük (fel-tételezett) elvesztésének – korrigálását. Mindez akár történetmondói közhelyként is hathatna, ha nem működne vele egyidőben (sőt, mint látni fogjuk, mindezt tulajdonképpen megelőzve) egy ellentétes mechanizmus is, amely ha nem is az orvosi, vallási vagy erkölcsi értelemben vett érintetlenség meghatározhatóságát tagadja, de számos módon gyengíti azt a szimbolikus kapcsolatot, amely a női szüzesség és az egységes, teljes, tiszta és megismételhetetlen eredet ideálja között hagyományosan fennáll.

Így az irónia nem önmagáért való, amikor az elbeszélő egy budai majális szereplőinek leírásakor szinte azonnal beárazza a nevelde kisasszonyait, külön kategóriába sorolva éppen azt, akinek az ártatlanságához, legalábbis eleinte, a legkevesebb kétség fér: „»Akármelyik megér egy második kerületi házat, vagy akár egy állami tisztviselőt!« – mondogatta Damasztiné. Ám a leányok között volt egy bizonyos Antónia nevezetű, akiről némelyeknek (így Rezeda úrnak is) az volt a felfogása, hogy a budai ház mellett még egy Sas-hegyi szőlőbirtokot is felér értékében” (224). Mindez persze ismerős, hiszen számos antropológiai és pszichoanalitikai elmélet szerint a nő a társadalmiság kialakulásában központi szerepet játszó csere folyamatának elsődleges tárgya, ám furcsa is, mivel ezen elméletek érvényessége többé-kevésbé az úgynevezett archaikus gazdaságokra korlátozott. Krúdy századfordulós világa – bármennyire átszövik is még félféudális viszonyok – már messze van ettől a társadalmi modelltől. Árucikkek és a pénz áramlása által megosztott tér ez, amelynek dinamikájában a nő cseretárgyként való szerepeltetése nem egy statikus, megkérdőjelezhetetlenül patriarchális társadalmi berendezkedés megvalósítását vagy fenntartását szolgálja, hanem része a vágy kielégíthetetlen, folytonosan pulzáló, mindig új alakot öltő mozgásának.

Az író az ötödik fejezetben is visszatér, folytatódó iróniával, a nő-ház ekvivalenciára. Itt, ha csak néhány évtized skáláján mozogva is, de újra felvillantja a kapitalizmus és az azt megelőző idők csere-mechanizmusai közötti különbség természetét. Az életműben máshol

is megjelenő Borz utcai ház története ad erre alkalmat. Az ingatlan a gáláns Alvinczi Eduárd tulajdona, aki akkor vásárolta meg, „mikor Magyarországon a romantikus szerelem volt divatban, és az előkelő urak kedveseiknek házakat, földbirtokokat ajándékoztak” (275), hiszen ők az „Ártatlanságukat nem adják olcsóbban, mint egy házért” (276). Mindez a romantikusnak nevezett „hetvenes és nyolcvanas” évek, amelynek szexuális morálja a „későbbi szegényes korszakban” (azaz a világháborút követő, elbeszélői jelenben) már „el sem képzelhető” (276). A szerző hamar világossá teszi, hogy a romantikus – ami, önmagában véve, valóban a polgári-kapitalista egyik antinómiája lehetne – szerelem egyrészt maga is csak múltó divat („Kaszinó-erkölcs” 277), másfelől egyáltalán nem mentes azoktól az üzleti viszonyoktól, amelyeket általában nem szokás a romantikus végletesség vagy tiszta szerelem fogalmaival társítani. Éppen ellenkezőleg: a tulajdonjog teljes átruházása, illetve az ingatlan bérbeadhatósága csupa olyan szempont, melyről az amúgy kizárólag a „szívük szavára” (277) hallgató felek sohasem feledkeznek el. Az a romantikus eszmény tehát, amely minden tisztaság és emelkedettség eredetének tűnik, valójában a jelen szerteágazó materiális érdekeit szolgáló, a múltra utólag vetített ideál.

Milyen volt, hogyan is kezdődött? A Borz utcai ház egyik asztalán áll Rudolf herceg arcképe, szimbolikus módon példázva azt a kapcsolatot, amelyet Rezeda feltételez a szexuális ártatlanság és a monarchikus rend tisztasága között. Alvinczi is, Rezeda is elkötelezett royalista, akiket néhány jelzón túl (az előbbi „hű királypárti”, az utóbbi „buzgó királypárti” 269, 278) számos más módon is köt az elbeszélő a magyar és az osztrák arisztokráciához, valamint az ezzel bonyolult, de szoros viszonyban álló városi-polgári kultúrához, annak szexuális szokásaival és erkölcsével együtt. Ennek során erények és gyengeségek sajátos, de a tizenkilencedik századot ábrázoló irodalomból ismerős együttállása dereng fel. A régi királyság, mint megtudjuk, „[s]zemérmetes korszak volt” (257), ahol „méltóságteljes férfiak” (273), „hosszú szokny[ás]” (258), sőt egyenesen „szent életű” (258) úrhölgyek adnak példát kevésbé kifinomult embertársaiknak. Rezeda orvos ismerőse nem sokra megy ekkor találmányával, mert bár a szüzesség értékes állapot – sokak „egyetlen hozomány[a]” (257) –, az uralkodó erkölcsi kód szigorúsága miatt csak keveseknek van bátorsága ahhoz, hogy férfi doktorhoz forduljanak ilyen intim természetű problémával (alternatívaként ott voltak a bábaasszonyok, illetve, ha a kuruzslók sem segítenek, a Dunába ugrás). A királyság állapota és a szexuális szabadság (melynek tökéletes emblémája a kommün idejére már végletesen megkurtított szoknyahossz) szorosan összefügg. Amikor a „királyság vége felé jár”, már

magáról „Ferenc Józsefről [is] szerelmi összeköttetéseket pletykáznak” (261), s az érzékiségtől hirtelen átjárt Pesten a „doktor ismét nem sok hasznát vette titkának, [mert] leginkább olyan nőket választottak feleségül a férfiak, akikről köztudomású volt, hogy ártatlanságukat már rég elvesztették” (261). E civilizációs fordulat kiváló alkalmat ad a középkorú Rezedának (és hasonlókat feltételezhetünk Alvincziról is), hogy míg újabb és újabb hódításra készül, egy „másik korszak másik Pestjé[t]” tegye meg mércének és ideálnak, azt a korábbi kort, „ahol csupa kedves és naiv emberek mászkálnak, ahol a szemek szelídek, le-sütöttek, szemérmesek, mint a szoknyák” (236). Krúdy eltéveszthetetlen iróniával ássa alá azt a nosztalgikus múltba fordulást, amellyel Rezeda (és néhány más férfinőse) az úgynevezett régi vágású úriember gondolatait-nyelvezetét teszi elegáns és meggyőző módon magáévá, de főleg annak érdekében, hogy kellőképpen erényes-szemérmes nőket is magáévá tegyen. Korábbi (de persze már az ő fiatalságában is kiüresedett) kulturális kódok ismerőjeként az időződő Don Juan szinte reflexszerűen vegyíti a kifinomultság, az arisztokratikus különállás, sőt vallásos tisztaság iránti csodálatát saját vágyainak fetisiztikus-mazochista-voyeur jellegével: „Úgy rajongott e magasrangú, elérhetetlen nő-kért, mint egy középkori lantos, aki korgó gyomorral énekel a bástya alatt. Oh, Rezeda úr buzgó királypárti férfiú volt, szívesen tartotta volna hátát, hogy azon végighegedüljön egy hercegasszony” (269).

Krúdy maró iróniája olyan kornak mutatja meg a letűnt tizenkilencedik századot, amely alkalmas arra, hogy a róla szóló diskurzus során a beszélő különféle erkölcsi értékek letéteményesének, utolsó ismerőjének szerepében tetszelegjen, de amelyben az emberi gyarlóságok legfeljebb más formákban, de semmiképpen sem kisebb számban nyilvánultak meg, mint a szabadelvűsége miatt elítélt kora huszadik században. A szerző komikus részletekkel ábrázolja a vallási és patrióta klisék által körbedekorált valóságot: a „szent életű úriasszonyok” erényessége többek között „a házibarat áhítatos udvarlásá[hoz]” való viszonyban nyilvánul meg, a nyilvános alkalmakkal megmutatkozó „lovagi méltóságteljeség ... csak oly teátrális volt, mint egy színházi előadás” (267), és az a fajta retorika, amely „az[t az] idealizmus[t]” hiányolja, „amely ősanyáinkat díszítette” (271), valójában egy pesti szoknyavadásznak egy kínos helyzetben rögtönzött szövege.⁵

De mindez csak részben szól Rezeda romlottságáról, képmutatásáról, vagy akár a két évszázad közötti valós vagy vélt különbségekről. A

5. Helyesen állítja tehát Keserű József, hogy „a regény [nem] nosztalgikusan viszonyul a múlthoz.” Keserű József, „Különös idők: Idő, emlékezés és képzelet Krúdy Gyula *Nagy kópé* című regényében,” *Kalligram* 20. 7–8 (2011) 76–83, p. 79.

modernizmus szempontjából lényegesebb Krúdy művének azon részlete, amely a főszereplő megrögzött múltba fordulásának okát magyarázza. Eszerint a „múlt század gyönyörű és ábrándos Pestjét [azért] kutatta a Belváros szűk utcáiban”, mert fiatalon, a Tisza mellett „egy vidéki udvarház őszi bolthajtásai alatt a könyvekben és régi újságokban” ezekről a hajdani pestiekről „olvasgatott” (216). „Ezekhez a férfiakhoz és asszonyokhoz indult el egykor, huszonöt évvel ezelőtt” (216), ezen ábrázolásokhoz képest „érezte ..., hogy megcsalták, amint az évek folyamán mindmессzebb tűnt az utcákról a régi Pest ... Hazugság volt minden, ami eddig történt vele, amit eddig látott” (217). A múlt tehát mint nyelvi reprezentáció létezik Rezeda számára, aki bár művelt olvasónak tűnik (egy alkalommal leereszkedően mondja Damasztinénak, hogy ő bizonyára nem ismeri Balzacot), de nem elég műveltnek ahhoz, hogy értse a szövegalkotás szükségszerűen szelektív, szerkesztett voltát, illetve valóság és fikció különbségét. A narrátor egy ironikus megjegyzése érezteti is ezt a hiányosságot: „Oh ezek a [tizenkilencedik századi] emberek nem ismerték az észbontó szenvedélyeket, a csúf bűnöket, a házasságtöréseket, az őrjító féktelen vágyakat ... *legalábbis ilyesmit nem jegyez fel róluk a méla emlékezet*” (216, saját kiemelés). Krúdy persze nem elsősorban ezt a fajta háttér- vagy irodalomkritikai tudást kéri számon hősén, hanem az olvasó felé fordulva tulajdonképpen újra felkínálja azt a lehetőséget, amely Rezedáé is volt. Azaz mi is olvashatjuk prózáját egy letűnt világ nosztalgikus (velőscsontos, monarchikus, gavalléros stb.) megidézéseként, vagy észrevehetjük benne azokat a pontokat, ahol ezt a statikus, alig változó, premodern világképet éppen az azt leíró művészi nyelv billenti ki látszólagos rögzítettségéből.

E destabilizáló funkció lépten-nyomon tetten érhető: Krúdy előszeretettel (és egyfajta realizmussal) ünnepli a régit és a változatlant olyan motívumok segítségével, amelyek kor- és kultúrafüggősége, kevert és változó jellege nyilvánvaló. Így a régi korok sose változó emberei maguk is különféle divatok és termékek követői („*éberlasting* cipőben” lejtik a „negyvenes évek táncait” 216, saját kiemelés), a Dauger fotográfiákon látható merev tekintetek egyebek mellett a nyugati világ fokozatos mediatizáltságát vetítik előre, az örök szerelem hívei pedig az iparosodás egyik emblematisztikus eszközén, gőzhajón érkeznek Budapestre – (szerelem és gőzhajó kapcsolása pedig emblematisztikus indítása a regénynek, hiszen Krúdy művészi terepe éppen az a kor, ahol a vágy egyre inkább mesterségesen generálható, ahol a legszemélyesebbnek vélt érzelmeket is erőteljesen alakítják az egyént körülvevő, mind bonyolultabb társadalmi és gazdasági masinériák). A múlt tehát

kizárólag közvetített formában férhető hozzá, s mivel e közvetítőeszközök – amelyek között a legfontosabb maga az elbeszélői nyelv – maguk is folytonos változásban-keveredésben vannak, a múlttal, mint ideállal nem érhető el önazonosság.

A szerelem modernista ábrázolása különösen alkalmas terep történelmi és kulturális síkok ütköztetésére. A szent életű, de házibarátokat tartó úrihölgyek, vagy a templomokba ki-be vonuló arisztokraták nőket bámuló, de nem igazán szalonképes fantáziákat dédelgető Rezeda példái nem egyszerűen a vallásosság hanyatlásának ironikus ábrázolásai, hanem kulcsfontosságú elemei a történet művészi víziójának. Egyfelől, egy általánosabb szinten, olyan motívumok, melyek segítségével Krúdy a transzcendencia és állandóság esztétikáját tudja szembeállítani az immanencia és változás modernista esztétikájával. Mint sok elmélet- és történetíró számára, a késő tizenkilencedik és a kora huszadik század az ő számára is a keresztény szellemiség által meghatározott társadalmi modelltől való eltávolodást jelenti, de úgy, hogy e folytonos le- és szétválás egyben az eredethez, azaz a vallásos múlthoz való viszony újra és újra történő megfogalmazását is szükségessé teszi. Másfelől megfigyelhetjük, hogy e folyamat ábrázolásához a szerző előszeretettel használja azt a nőfigurát – mint látni fogjuk, Antónia is ilyen –, amelyet a korszak világirodalmáról értekező Beryl Schlossman a modernizmus Madonnájának nevez.⁶ E nőalak nem csupán a szerelem tárgya, hanem olyan, a Mária-kultuszhoz kapcsolódó motívumok hordozója is, mint például a szüzesség, az anyaság, vagy a vizuális térben elfoglalt központi hely. E vallási hagyomány dimenzióját egészíti ki számos, ezzel ellentétes energia a modern nőalakokban. A tabut a kísértés, a szentet a profán, a fenségest a közönséges (vagy akár obszcén) járja át, összhangban azzal a modernista tendenciával, amely az újat nem pusztán valami eddig nem létező létrehozásával éri el, hanem az addig áthághatatlan határok átlépésével, a régivel való keveredés által. Krúdy talán a legtömörebben így fogalmazza meg a modern pesti madonnafigura lényegét: „A szeretett pesti nők két példányban jönnek a világra. Az egyik napközben templomba jár, a másik örömtanyákon található.” (332).⁷

6. Beryl Schlossman, *Objects of Desire: The Madonnas of Modernism* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), p. 2.

7. Edith Wharton röviden citált regénye így valóban nem a korszak egyetlen jelentős világirodalmi párhuzama. Krúdyéhoz hasonlítható, azaz a modernista Madonna figurája által meghatározott nőábrázolást találhatunk például James Joyce *Ulysses*-ében (Schlossman elemzése elsősorban ezt a művet vizsgálják). Joseph Conrad *Lord Jim*-je szintén lehetséges viszonyítási pont, hiszen ebben a főszereplő, akárcsak Rezeda, a fiatalkori olvasmányélményei és a valóság

Szűzies, rajongó szeretetének, feltételezett hűtlenségeinek, valamint anyai ismérveinek sajátos keveredésével Antónia a mű központi modernista Madonnája. Nem nehéz észrevenni, hogy a szerző nem realista kódok szerint ábrázolja. A mű egyik korai meglepetése, hogy miután a majálisban mulató kisasszonyok anyagiakban kifejezhető értéke tisztázódik, a megújulás és ifjúság ezen ünnepén a történetmondó kijelenti: „Antónia ötven esztendeje járt a Fácánba majálisra” (224). Hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy noha a tizennyolc éves lány a történet egyik szintjén valóságos, sok más szereplővel kapcsolatban álló személy, a narrátor tudatában és Rezeda számára a nőiség szimbóluma, minden más szerető esszenciája, egyszerre változó és mégis állandó, a szerelem örök tárgya. Alakjának egyik lényeges funkciója, hogy felfedi Rezeda maszkulinitásának néhány lényeges alkotóelemét. Így az előző, meghökkentő mondat után pár oldallal találunk néhány, nem kevésbé furcsa másikat, amely szerint Antónia „ez, vagy amaz, a nők közül, akik szemmel, szájjal, kézzel és lábbal mindent ígértek, és semmit se tartottak meg, amint az más férfiak életében is előfordult ... *Lehetséges, hogy talán anyja volt az, aki egykor bolonddá tartotta hő-sünket*” (230, saját kiemelés).

Mivel a későbbiek során Rezeda több alkalommal azzal vádolja a lányt, hogy megcsalja (az ártatlanság regényen átívelő kérdése az ő esetében így különösen fontos), már a mű vége előtt is feltételezhető, hogy e panaszok során Rezeda valójában az anyjáról való leválás és általában a feminitástól való, a férfiazonossághoz nélkülözhetetlen elhatárolódás fájdalmát veti fel újra és újra. A zárójelenet igazolja ezt a kritikai feltételezést. Ennek során Rezeda valóban félreérthetetlen helyzetben találja Antóniát a Borz utcai házban, ám a düh pillanatai után hirtelen sírva fakad, majd az „Ez elment vadászni” kezdetű mondókát kezdi mormolni, majd hagyja, hogy a lány átterelje egy másikra, a „Kerekecske, dombocska” kezdetűre (341). Amikor Rezeda ezt nem tudja folytatni, a lány kijelenti, majd ő megtanítja, és lassan szótagolva el is mondja a mondókát a szavait ismétlő – s akárcsak a történet elején, ezúttal is emlékeztetkieséstől szenvedő – férfinak. Az utolsó bekezdésben a nő a már elnémult Rezeda szótlán bámulatának tárgya. Anyafigura tehát Antónia (aki a feltétlen szeretet jegyében „szünet között tátongó, sok szempontból nyelvi természetű különbség miatt szenved. Fitzgerald *The Great Gatsby*-je szintén megkerülhetetlen intertextus. Hőse, Jay Gatsby Rezedához hasonlóan idealizálja a múltat, abszurd kísérletet tesz az idő visszafordítására („Can't repeat the past?” he cried incredulously. „Why of course you can!” [New York: Collier Books, 1986. p. 111]), s teszi mindezt egy olyan társadalmi környezetben, amelyben már a pasztorális múlt utáni vágy, sőt maga a szerelem is csak másolható, modern klisének tűnhet.

nélkül szereti, ébren és álmában” Rezedát 282), aki ugyanakkor a hűtlenségi jelenettel és főleg az azt követő meglepő párbeszéddel alá is ássa az anya mitizált alakjába, mint abszolút eredetbe, mindent megelőző ártatlanságba vetett hitet. Hiszen a nő szimbolikus értelemben vett anya volta éppen akkor válik teljesen világossá (azaz Antónia akkor kezd Rezedával nyilvánvaló szülő–gyermek beszélgetésbe), amikor Krúdy a pre-ödipális (azaz az anyával még többé-kevésbé teljes egységet alkotó) állapot szükségszerű elvesztését is érzékelteti, hiszen – amint azt Freud és különösen Lacan hangsúlyozza – a társadalmiságot végső soron létrehozó incesztus-tilalom elsődleges eszköze a nyelviség, az öröm elhalasztásának képessége, az ismétlés és hiány elfogadása. Sajátos összhang cseng a mondóka ritmusa (azaz tiszta ismétlődésen alapuló szerkezete) és a doktor egy korábbi megjegyzése között, mely szerint „nem [Rezedával] történik először, hogy a nők megcsal[ják]” (333). Krúdy tehát a kisgyermeki léthez való visszatérést is olyan nosztalgikus eredetnarratíva részeként mutatja be, amellyel szereplői a modern fragmentáltság állapotát próbálják – sikertelenül – meghaladni. Hiszen hiába hozzák létre, átmenetileg, a szülő–kisgyermek kapcsolat néhány alapelemét, azt mégis az első pillanattól áthatja (hasonlóképpen az igazi szülő–kisgyermek kapcsolatokhoz) az elkerülhetetlen hiányt és szeparációt (is) jelentő ismétlés és nyelviség.

Antónia beszéltetésével és Rezeda gyermeki némaságával Krúdy egy ismert kulturális közhelyet fordít meg. Míg a keresztény-patriarchális hagyomány századokra háttérbe szorítja a női kreativitást, a modernista nőalak nyelv- és kultúraformáló ereje szinte előzmények nélkül jelenik meg, féltékeny férfitársait a bámulat átmeneti csöndjére kényszerítve. E radikális változás egyszerre lehet forrása félelemnek, szorongásnak és új művészi energiáknak. A *Nagy kópé*, melyben a nők a régi társadalmi rendet és az irodalmi privilégiumok pre-modern elosztását jelképező Rudolf herceg (a „rég királyság utolsó nagy regényese”) arcképe mellett körmölték szükségszerűen fantáziátlan leveleiket („A szöveg majdnem mindig egyező, csak a levélpapír, tinta és kézírás más, mintha századok óta nem tudnának új szavakra szert tenni a találkára járó nők” 280), a szavak világában magabiztosan mozgó Antónia alakját helyezi szembe a csendes örületbe sodródó hírlapíróéval. Olyan vízióval zárul tehát a regény, amely nemcsak az általában vett hagyományos nemi szerepek, hanem a művészi-nyelvi alkotóerővel kapcsolatos feltevések modernista, jellemzően kora huszadik századi átrendeződését is jelöli.

Ruttkay Veronika

Byront követni

Rövid kitérő *A Pendragon legenda* első mondatai kapcsán¹

Takács Ferencnek, köszönettel

Szerb Antal *A Pendragon legendát* 1934-ben, röviddel a híres *Magyar irodalomtörténet* után írta, és öt évvel egy kevésbé ismert, rövidebb irodalomtörténeti munka, *Az angol irodalom kistükre* után.² Az irodalom- és kultúrtörténet mint narratív forma a regényszövegben is többször érezteti hatását, igaz, hogy töredékesen, az elbeszélő tudatán átszűrt ismeret-törmelékek formájában, melyek nem követik az irodalomtörténetek kronologikus rendjét, sokkal inkább a szellemtörténeti esszé több kultúrtörténeti pillanatot egymás mellett látó – és Szerb esszéinek esetében sokszor vállaltan szubjektív – pillantását. A központi cselekményszál egy huszadik századi detektívregény- és misztikus rémregény-paródiát sejtet, amit maga Szerb egy levelében „émelyítő giccsnek” nevezett,³ de erre a látványosan összetákolt történetre itt is, ott is ráaggatja a brit és az európai kultúra történetfoszlányait, és így egy olyan, már-már posztmodern kultúrtörténeti regényt hoz létre, amely nem lineáris, hanem szövegek és korok egymásmelletti-ségéről beszél, nem tudományosan objektív, hanem hangsúlyozottan elfogult, és amely a brit kultúra „nem hivatalos” történeteit preferálja. Olyasmiket, amik (még) nem kerülhettek bele az *Angol irodalom kistük-*

1. Amikor ezt az esszét egy 2009-ben rendezett konferencián előadtam, Takács Ferenc részletes és kritikus kommentárt rögtönzött hozzá. Megjegyzéseit hálás örömmel építettem be ebbe a változatba.

2. Szerb Antal, *Az angol irodalom kistükre* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1929).

3. „Émelyítő giccset írtam, de talán pénz fogok keresni vele. És még ebben a sötét szövegben is felcsillan néhol a tehetség. Mint a többi művemben, amelyekben, ahogy egy barátom mondja, »szar van, korinthuszi szőlővel.«” Idézi Mórocz Zsolt, „Miért e lom? Egy neofrívól szent,” in *Tört pálcák 2. Írások Szerb Antalról 1949-től napjainkig*, szerk. Wágner Tibor (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000), 500–511, p. 507. (Eredeti megj.: *Életünk*, 1996/5.)

rébe: a modern történet szövetén „átütő” okkult hagyományt,⁴ Robert Fluddot, a walesi mondákat, a gyarmatosítás kérdéseit; egy másik szinten pedig a detektívregényt, a giccset és olyan modern szerzőket, mint Huxley, Chesterton vagy Powys. Ezek majd a későbbi *A világirodalom történetében* nyerik el irodalomtörténeti helyüket és értéküket, a Szerb által kijelölt rubrikákban – *A Pendragon legenda* szövegvilágába viszont még meghatározott helyi értékek nélkül és meglehetősen kaotikusan lépnek be.

A regény anglista szemmel talán mindenekelőtt angol irodalmi utalások tárháza. Csupán a név szerint említett írókat Shakespeare-től Huxley-ig hosszan sorolhatnánk. A regény a kettő között, ha nem is épp félúton, egy romantika-kori idézettel kezdődik. A teljes első bekezdést idézem: „– My way is to begin with the beginning, szokásom a kezdetén kezdeni – mondta Lord Byron, és ő csak tudta, mi illik, ha előkelő angolokról van szó.”⁵

A regény nemcsak, hogy könyvtárnyi forrásból idéz fel részleteket, hanem a cselekmény maga is részben könyvtárakban játszódik (a British Museum és a walesi Pendragon-kastély könyvtárában), mi több, a bonyodalmak egy része a két könyvtár közötti kiadvány-csere körül tetőzik. A *Pendragon* tehát könyvtárközi és, mint már látjuk is, itt-ott kölcsönzött szöveg – de vajon miért épp az angol romantikától, és azon belül miért Lord Byrontól kölcsönzi a kiindulási pontját?

A *Kistükör* egyik (jellegzetesen szellemtörténeti szemléletű) állítása, hogy „az angol irodalom eredendően romantikus” – a romantika mint meghatározott irodalomtörténeti korszak tehát az eredettel és az autentikusan „angollal” állhat szoros összefüggésben Szerbnél.⁶ *A világirodalom története* már árnyaltabban, egyfajta fordulópontnak láttatja az angol romantikus költők világát, mely „még nem a mai (vagy tegnapi) Anglia, a gentleman-like és sportszerű üzletemberek országa,

4. A palimpszeszt-szerű „átütés” metaforáját Szerb Fónagy Iván mágia-könyvének előszavában használja, és talán saját korábbi regényére is gondol: „De a történelem egyik legkülönösebb vonása az, hogy semmi sem hal meg benne egészen. Csodálatos »survival«-ek, továbbélések és átütések vannak, régebbi kultúrák földalatti folyóként kanyarognak titokban, míg azután évszázadok vagy ezredek múlva ismét a napvilágra törnek. A mágikus világ nem veszett el.” Fónagy Iván, *A mágia és a titkos tudományok története*. A Bibliotheca kiadónál 1943-ban megjelent kiadás hasonmása (Budapest: Tinódi Könyvkiadó, 1989), p. 6.

5. Szerb Antal, *Rózsakereszt (A Pendragon-legenda)*, Új magyar regények (Budapest: Franklin Társulat, é. n.), p. 5. A továbbiakban a főszövegben e kiadás oldalszámaira hivatkozom.

6. Szerb, *Az angol irodalom*, p. 46.

hanem még a régi Anglia, a vad, hóbortos és zseniális ország; ők ennek a világnak utolsó nagyjai.”⁷ Az angol romantikus költő tehát egy letűnőben lévő világ része; megidézése a regényre jellemző anakronisztikus látásmód első példája, hiszen a cselekmény egyik szintje majd nagyon is a „sportszerű üzletemberek” (tegnapi) világához fog kapcsolódni, miközben a „vad, hóbortos és zseniális” ország át- meg áttűnik a töredékeiben megidézett és itt-ott a cselekmény jelenébe íródó múlt formájában. De érdemes közelebbről is szemügyre venni az első bekezdésben olvasható szöveget s az idézés mikéntjét.

Először is: a byroni sor megidézése több dimenzióban ironikus gesztus. Már Byronnál is az volt, hiszen éppen a *Don Juan* csapongó elbeszélője hivatkozik ezekkel a szavakkal a rendszeresség erényére, miközben egy lehetséges írói eljárásból félig-sem-komolyan morális tőkét kovácsol („The regularity of my design / Forbids all wandering as the worst of sinning”). A „kezdés” előállításában azonban nem is olyan egyszerű, Byron elbeszélője szerint „fél óráig” is eltart: „And therefore I shall open with a line / (Although it cost me half an hour in spinning) / Narrating somewhat of Don Juan’s father / And also of his mother, if you’d rather.”⁸ Mi több, ezt az egész kérdést Byron természetesen nem a mű legelején, hanem az első ének hetedik strófájában tárgyalja, s csak ezután következik majd az ún. „kezdés”, vagyis Juan családfájának elbeszélése. Így az „I shall open with a line” ígérete egy sajátos rést tesz láthatóvá a nyomtatott, olvasható, „kész” szöveg és az éppen formálódó, „szóbeli”, illetve épp „íródó” elbeszélés között. A „kezdés kezdetén kezdeni” tautológiája tehát sokszorosán is lebomlik, szigorú értelemben lehetetlenné, sőt értelmetlenné válik, csakúgy, mint a Byron által mintának tekintett *Tristram Shandy*ben.⁹

7. Szerb Antal, *A világirodalom története*, 9. kiadás (Budapest: Magvető, é. n.), p. 458.

8. Leslie A. Marchand, szerk., *Don Juan by Lord Byron*, Riverside Editions (Boston: Houghton Mifflin Company, 1958), p. 11.

9. Michael O’Neill meglátása szerint azonban Byron ebben a strófában éppen az „in medias res” kezdés konvencióját bontja le: „Byron élvezettel hívja fel az olvasó figyelmét a költés folyamatára. Elveti, amit Edward Said »az in medias res kezdés egyeduralmának« nevez: azt a »konvenciót, mely a kezdetet azzal a csalóka látszattal terheli meg, hogy nem az« – vagyis, hogy nem »konvenció« és nem »kezdés«.” Michael O’Neill, „‘Conscript Fathers and Shuffling Recruits’: Formal Self-Awareness in Romantic Poetry,” in *Romanticism and Form*, szerk. Alan Rawes (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007), 23–39, p. 27 (R. V. fordítása). Vö. Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (London: Granta, 1998), p. 43.

Szerb természetesen ismerte ezt a narratív problémát és a probléma különböző artikulációit. Azzal, hogy igen művelt, ám (ál)naiv elbeszélője Byron sorát valóban regénye legelső mondatában idézi, Byron iróniájára dupláz rá, mintha az elbeszélő iskolás módon valóban megpróbálná a „kezdetén” kezdeni a történetét, hogy azután rögtön szembesüljön a saját ügyetlenségével. A kísérlet rövid úton (már a második mondatban és egyben bekezdésben) a „végeredményhez” repíti: „Végeredményben minden történetem ott kezdődik, hogy megszülettem Budapesten, és rövid idő múlva már az volt a nevem, ami most is: Bátty János. Ezt akkor még nem tudtam.” (5)

Az elbeszélő születése, majd jogi személlyé válása itt egyfajta fals kezdetként lepleződik le; önmagában értelmetlen és nem következik belőle semmi – a történet kizárólag a vége felől válik történetté. „Az embernek, úgy látszik, egy idő múlva elvész az érzéke saját múltja iránt” – írja majd két évvel később Szerb a „Dulcinea” című esszéjében,¹⁰ és mintha elbeszélője már itt hasonló módon kiábrándulna a múltjából: a regény további részében alig tudunk meg róla valamit. A születésére vonatkozó mondat így nem annyira a történet része, mint inkább bemutatkozás: az elbeszélő mint *dramatis persona* felkonferálja önmagát.

A harmadik bekezdés így megint másként, *in medias res* kezd mesélni egy történetet, amiről Bátty azután siet leszögezni, hogy „rendkívüli történetemnek nem én vagyok a hőse, hanem ő”: vagyis az Earl of Gwynedd (5). A „hős” pozícióját átengedi valaki másnak, pontosan úgy, ahogy elbeszélőként is átengedte az elsőség jogát a megidézett Lord Byronnak. Hiszen annak ellenére, hogy állítólag „minden története” a születésével és Budapesten kezdődik, ez a regény a legkonkrétabb értelemben egy másik nyelven, angolul, és egy másik névvel, Byronéval veszi kezdetét. Azt jelenti ez, hogy *A Pendragon legenda* szigorúan véve nem, vagy nem kizárólag az elbeszélő saját története? Talán igen: az első mondatban Bátty úgy próbálja fel a Byron-idézetet, mint egy kölcsönzött szmokingot, mielőtt az „előkelő angolok” között megtörténik vele a rémregény(paródia) – illetve annak elbeszélése –, amit sem a cselekmény, sem a diskurzus szintjén nem képes uralni.

Figyelemreméltó, hogy Bátty épp a deviáns Byront választja a társasági illendőség terén kalauznak. A kettő túldeterminált viszonya

10. Szerb Antal, „Dulcinea,” in *Gondolatok a könyvtárban*, 3. kiadás (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981), 448–456, p. 448.

majd *A világirodalom történetének* vonatkozó alfejezetében bomlik ki („mikor ideje eljött, megnyílt előtte a Társaság, az a ragyogó, frivol és álszent előkelő világ, amelynek költője, kedvence, áldozata és reménytelen szerelmese volt egész életén át”).¹¹ Annak ironiája, hogy az elbeszélő épp egy költőtől igyekszik elsajátítani, hogy „mi illik” előkelő angol körökben, csak a regény folytatásából válik világossá – később látni fogjuk, hogy Bátky olyan figura, aki az irodalomból tanulja az életet, mi több, mindvégig tudatában van annak, hogy ez a hozzáállás mennyire nem adekvát. Talán az sem mindegy, hogy az elbeszélő nem az „írta”, hanem a „mondta Lord Byron” formulát választja: megint élet és irodalom keveredéséről van szó, ami két dolgot is jelenthet. Egyrészt azt, hogy Bátky olyan olvasó, aki mintegy baráti kapcsolatot ápol az általa olvasott szerzőkkel, és az írást a közvetlen és személyes „mondássá” transzformálja (*A világirodalom története* elbeszélője majd néhol ilyennek tűnik: jellegzetes retorikai eljárása, hogy „arcot ad” a szövegeknek a szerzőinek, vagy akár egész korszakoknak, és beszédbe elegyedik velük). Másrészt pedig, hogy az első bekezdés olyan fiktív teret képez, amelyben a beszélő és Lord Byron egy pillanatra egy szintre helyeződhetnek. Tehát retorikailag vagy a „klasszikus” (vagyis romantikus) író válik hétköznapi, hús-vér személlyé, vagy az olvasó-elbeszélő fikcionalizálódik, és foglalja el vágyott helyét kedvenc olvasmányai között.¹²

Mindezek a jelentésárnyalatok a regényt angol fordításban kézbe vevő olvasó számára is hozzáférhetőek és szükség szerint mozgósíthatóak. A magyar olvasó azonban arra is emlékezhet, hogy Byronnak ezt a sorát Szerb voltaképpen nem (csak) Byrontól, hanem Aranytól (is) idézi. Szerb volt az a szerző, aki nem sokkal a halála előtt kijelentette: „Én mégis csak Pesthez s a magyar költőkhöz tartozom. A British Museum meg a Bibliothèque Nationale nem érvényes számomra a Széchényi Könyvtár nélkül”.¹³ Jelen esetben a Széchényi Könyvtárban Arany János *Bolond Istókjának* első énekét találjuk, a 71. strófát:

11. Szerb, *A világirodalom története*, p. 464.

12. Életrajz és fikció egymásba írása lesz az alapja Szerb „Látogatás Byronnál” címen megjelent regényrészletének is. Ld. Wágner Tibor, szerk., *Szerb Antal emlékére – Akitől ellopták az időt*, Második, bővített kiadás (Budapest: Kairosz Kiadó, 2002), 210–214.

13. Ld. Keresztury Dezső, „Szerb Antal (1901–1945),” in Wágner Tibor, szerk., *Szerb Antal emlékére – Akitől ellopták az időt*, 423–428, p. 428.

Hosszas valék, de Byront követém:
„My way is to begin with the beginning” –
Azaz hogy *kezdem a legkezdetén*:
(Ő mondja ezt, pedig különb *legin'* mint
A többi dúdoló e sár-tekén:
Vagy, ha nem is, különb bizonnal mint *mink*.)¹⁴

Feltűnő, hogy Szerb csak a Byron-sort veszi át Aranytól, annak fordítását már nem. Ennek ellenére mégis megkockáztatom, hogy az idézetet, bár szó szerint így szerepel Byronnál is, Szerb valójában Aranytól idézi. Ebben az értelmezésben Szerb nemcsak egy verssort, hanem egy idézést is idéz, és ez által tudatosan egy részben „honosított” (*naturalized*), de még mindig bizonyos mértékig „idegen” szöveget választ kiindulópontul.

Hasonló gesztust többet is találunk a regényben, például mindjárt az elején, amikor Bátky az Earl családfájáról értekezik: „A családi hagyomány szerint utódai annak a Llewelyn ap Griffithnek, akit lefejeztetett az a bizonyos Edward király, az első, aki fakó lován léptet Arany János óta a magyar ifjúság képzeletében. Azok a walesi bárdok, akik oly balladai döbbenetességben dalolva mentek a lángsírba, a Pendragon-házat dicsőítették, s ezért bűnhődtek.” (12) A British Library és a Széchényi Könyvtár egymást kiegészítő, egymást megerősítő és ellentételező működéséről van itt is szó, vagyis arról, hogy Szerb explicit módon megpróbálja beágyazni *A Pendragon legenda* walesi cselekményét a magyar kulturális emlékezetbe, amit – középiskolai tanártól nem meglepően, ugyanakkor tapintható iróniával – közelebbről a „magyar ifjúság képzeletében” lokalizál. (Talán épp az ilyen kiszólások adhatnak egy lehetséges kulcsot *A Pendragon legenda* különös népszerűségéhez, és talán az is ide tartozik, hogy *Az angol irodalom kis tükre*, majd *A világirodalom története* is rendszeresen utal Szerb referenciapontjaira: Aranyra, Petőfire, Adyra, Babitsra az idegen költők bemutatásakor.)

Miért „követi” Byront Arany, és miért követi a Byront követő Aranyt Szerb Antal? Ha megnézzük, *hogyan* jelenik meg ez a „követés” a szövegekben, egyfajta visszatérő mintázatra lehetünk figyelmesek. Először is arra, hogy mindkettőben angolul szerepel az idézet, majd

14. Szilágyi Márton, szerk., *Arany János összes költeményei I: Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*, Osiris Klasszikusok (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), p. 871.

egy viszonylag szabad magyar fordítás következik. Byron angolsága, idegensége így hangsúlyos marad, mint ahogy az marad az idézet és a fordítás közötti némileg esetleges viszony is. Más szóval: sem Arany, sem Szerb nem írja fölül az angol szöveget, nem hoz létre „magyar” Byront, hanem inkább széljegyzetszerűen közli a hozzávetőleges fordítást. Szerb és Arany persze azt is tudhatta, hogy Byron szövegei maguk is soknyelvűek, és nem csak a karneváli *Don Juan*: sokkal korábban, már a *Childe Harold* és a távol-keleti románcok idején arról cikkeztek a kritikusai, hogy a lord voltaképpen nem is angolul ír:¹⁵ Tehát amikor Byront angolul idézik a magyar írók, akkor Byronnak épp ezt az eljárást követik, mint ahogy akkor is, amikor rendszeresen idegen szavakat építenek a szövegükbe („a nyelve bábél” – írja Arany a *Bolond Istók* Második énekében az Első énekről).¹⁶ Szerb nemcsak, hogy hosszabb angol, német, francia, latin és walesi szövegdarabokat iktat be, de a magyart sokszor fordításnak, sőt visszafordításnak érezteti (utolsó regényét, a *VII. Olivért* [1942] majd fordításnak is álcázza, de ennek már elsősorban irodalmon kívüli okai lesznek).

A másik figyelemreméltó közös vonás Arany és Szerb között a Byron rangjára történő utalás. Byron Szerbnél „Lord”, aki az „előkelő angolok” világához tartozik. Arany pedig a meglepő „különb *legin*” kifejezést használja, ahol a kurzívval szedett „*legin*” talán az angol „fellow” magyar változata. (Talán ezért is kurzíválta Arany – mintha itt is visszafordításról lenne szó?) A byroni vers különbözősége (mássága, idegensége) a *Bolond Istók*ban ezáltal „külömb-ség”-ként is értelmeződik: ami különböző, az itt külömb – ha nem is mindenkinél, de „különb bizonytalannal mint *mink*.” Különös magyar *différance*: Byron követésének gesztusa Aranyál, de Szerbnél is, egyrészt megadja a szöveg irodalmi rangját, másrészt magában hordozza a szorosan vett követés lehetetlenségét.

Byron „különb”, éppen ezért kell követni, de éppen ezért („nekünk”) nem lehet igazán követnünk. Aranyál a látványosan alul-stilizált, pórias „*mink*” kifejezés pontosan kijelöli, hogy milyen követési távolságot tartott kötelezőnek vagy legalábbis illendőnek ezzel a költővel kapcsolatban. Byron annyira arisztokrata, hogy akár „*legin*”-nek is lehet titulálni, „*mink*” pedig alacsony sorból származunk – de éppen

15. A „poliglott” és alapvetően „parodikus” byroni sor ellen felhozott vádakkal kapcsolatban ld. Jerome Christensen, *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993), 136–141, *passim*.

16. *Bolond Istók* II, 16. Arany János összes költeményei I, p. 891.

Byron tanított meg arra, hogy erről ilyen könnyed öniróniával tudjunk beszélni, és ebben az értelemben mégiscsak Byront követjük. Szerb esetében a Byrontól való távolságot vers és próza(iság) távolsága tovább erősíti: a *Don Juan* első énekének zárlatában Byron a prózához való „leereszkedésről” ír („if ever I should condescend to prose”), amivel persze saját főrangú származására is finom iróniával felhívja (nem először) az olvasó figyelmét.¹⁷

A *Pendragon legenda* prózája nem viseli magán az arisztokratikus leereszkedés nyomait, hogyan is viselhetné. Annál érdekesebb, hogy tele van apróbb ereszkedésekkel-emelkedésekkel: a bekezdések egy jól felismerhető csoportja fennköltén, vagy legalább komolyan indul, hogy azután az ironikus zárás ellehetetlenítse a komolyságot. Ilyen a már idézett első és második bekezdés is, és ez az ív, ha úgy tetszik, megint csak a *Don Juan* tipikus strófáját követi, mely *pathostól bathosig* ível („legfőképp a versszak szerkezete indul rohamra évszázadok konvenciói ellen” – mondja erről majd *A világirodalom története*).¹⁸

Byron persze maga is sokszor és sokféleképpen aknáztta ki a saját lordságát műveiben, és ezáltal ugyancsak befolyásolta a későbbi recepció irányát. Neve már az első Byron-kötet, az *Hours of Idleness* szövegeiben is önmagán túlmutató értelmezést kapott („No lengthen'd scroll, no praise-encumber'd stone; / My epitaph shall be my name alone” – olvassuk például az *A Fragment* című versben), s ettől kezdve Byron költészetében megindul a főrangú családi név eltörlése, illetve szüntelen újrafírása.¹⁹ Nem meglepő, hogy a tizenkilencedik századi magyar folyóiratok előbb írtak Byron arisztokratikus allűrjeiről, mint verseiről.²⁰ Ebben az összefüggésben lesz feltűnő, hogy mind Arany, mind Szerb közvetlenül a Byron-idézet környezetében saját hősük családfájára, származására utalnak. Bátky budapesti születése és említés nélkül hagyott (említésre nem érdemes? említésre nem alkalmas?) származása, ugyanúgy, mint Bolond Istók paraszti származása kimondatlanul is Don Juan – és egy szinttel feljebb: Byron

17. *Don Juan*, p. 55.

18. Szerb, *A világirodalom története*, p. 468.

19. *The Works of Lord Byron*, with an Introduction and Bibliography, The Wordsworth Poetry Library (Ware: Wordsworth Editions, 1994), p. 3.

20. Ld. Orsolya Rákai, "This Century Found Its Voice in Him: Some Aspects of the 'Byron Phenomenon' in the Nineteenth-Century Hungarian Literary Criticism," in *The Reception of Byron in Europe, Volume II: Northern, Central and Eastern Europe*, szerk. Richard A. Cardwell, The Athlone Critical Tradition Series: The Reception of British Authors in Europe, sorozatszerk. Elinor Shaffer (London and New York: Thoemmes Continuum, 2004), 316–332, p. 317.

– illusztris családfájával kerülnek ellentétbe. Arany elbeszélője reflektál is erre, amikor figyelmezteti olvasóját, nehogy „nagy-fel csigázza / Kíváncsiságát, s főrangú szülét / Várjon” (kiemelés az eredetiben).²¹ Amikor tehát Bátky a regény első mondatában Byronra hivatkozik, akkor követi is Byront meg nem is: míg az idézett sor beszélője minden konvenció ellenében állítása szerint a saját útját választja, addig Szerb elbeszélője konvenciót választ, írói „illemet” tanul a rangban felette álló Byrontól. Vajon túlságosan messzire mennénk, ha ezt a paradox „követést” nemcsak Byronnal kapcsolatban, de az angol irodalom egészével kapcsolatban is szimptomatikusnak tekintenénk Szerb regényében?

Biztos, hogy a Byrontól való különbség hangsúlyozásakor Szerbnél nem csak, sőt nem is elsősorban osztálykülönbségről van szó. Byron arisztokrata származása metonimikusan egyrészt a kulturális közeg különbségére utal, metaforikusan pedig írói „rangjára”, nemzetközi kultuszára. A Szerb-regényben megjelenő Byron ugyanis maga is alakzat, egy idegen kultúra és egy világszerte ismert nagy költészet „arca”. Két hangsúlyos vonása van: az egyik, hogy a szövegben a számunkra – vagyis az elbeszélő számára – meghatározza a kezdetet („begin with the beginning”), ezért követjük (követi), a másik pedig, hogy mindenféle értelemben „különb” nála (nálunk).

Ha Aranynál nem is, Szerb regényében megfigyelhető, hogy az angol kultúra különbségét következetesen a brit társadalom arisztokratikus elemével hozza összefüggésbe. „Szeretem az angol táj úriságát” – mondja az elbeszélő, s minden bizonnyal Wilde tételére (is) gondol, mely szerint a természetet a művészet alkotja olyanná, amilyennek látjuk/mondjuk.²² Bátky szemében az angol művészet mindenekelőtt „úri”; vállalt sznobériával ő is (mint szerinte a művész egy típusa) az arisztokráciához vonzódik, benne látja a régi angol kultúra utolsó letéteményesét, bár az általa megismert arisztokraták ritkán vannak tudatában a saját kulturális örökségüknek. Öntudatlanságuk, reflektálatlanságuk viszont lehetővé teszi, hogy a magyar filológus Bátky a brit kultúra szakavatott ismerőjeként léphessen fel, aki

21. Bolond Istók I, 73. Arany János összes költeményei I, pp. 871–2.

22. A tétel egyik leghatásosabb kifejtését ld. Wilde “The Decay of Lying” c. esszéjében: Richard Ellmann, szerk., *The Artist As Critic: Critical Writings of Oscar Wilde* (Chicago: University of Chicago Press, 1969), 290–291. Wilde hatását Szerb fiataalkori naplójegyzeteiben említi Takács Ferenc, “‘De nem abba halunk bele...’ (Szerb Antal)”, in *Mobilis in mobile: Esszék a Mozgó Világ-ból* (Budapest: József Műhely Kiadó, 2008), 160–163, p. 162. (Eredeti megj.: *Mozgó Világ*, 2001. augusztus.)

elbeszélőként képes a megfelelő kontextusban elhelyezni, mintegy archeológusként katalogizálni, értelmező feliratokkal ellátni az értékes maradványokat.

Mindez összefüggésbe hozható Szerbnek később, *A világirodalom történetében* kifejtett spengleri elméletével, amely szerint a tizenkilencedik század végétől Európában végérvényessé válik az organikus kultúrák lebomlása, a kultúra helyébe pedig annak bomlásterméke, a civilizáció lép.²³ A kultúrtörténész Bátky ennek fényében nemcsak „tudni nem érdemes” dolgokat kutat (mint jó filológus), de olyan dolgokat is, amelyek tulajdonképpen nem léteznek: csak esetlegesen megmaradt szövegtöredékek vagy relikviák alapján rekonstruálhatók, így pedig egy fontos értelemben a képzelet művei.

Amikor *A Pendragon legenda* 2006-ban megjelent angolul, Nicholas Lezard, a *Guardian* kritikusa úgy fogalmazott, hogy a könyv „az anglofilia, vagy pontosabban, a britannofilia himnusza.”²⁴ Régiesebben ezt úgy mondhatnánk, hogy a szerző a brit kultúra szerelmese – és ebben az esetben ez lenne az igazán találó megfogalmazás. Bátkynak a brit kultúrához való viszonya leginkább a románc struktúrájába illeszkedik, ezen belül pedig az elérhetetlen hölgy iránti középkorias rajongás jellegzetességeit viseli magán. Ahogy Poszler György több elemzésében is kifejti, Don Quijoténak Dulcinea iránti szerelme kulcsfontosságú előkép Szerb számára – ez a tematika *A Pendragon legenda* szövegén is végigvonul, de legnyilvánvalóbban Bátkynak a történelmi-mitikus nevű, arisztokrata Cynthiához való viszonya kapcsán fogalmazódik meg.²⁵ A huszadik századi „várkisasszony”, Cynthia mellett Bátky számára mintha Shakespeare és Spenser jambusai, s az azokon átszűrt brit történelmi események is kézzelfogható közelségbe kerülnének (*Az angol irodalom kistükre* már említi „a szonettek büszke

23. Míg „a kultúra korában az új magától jött, amikor szükség volt rá”, addig a civilizáció korában „minden egyes új program lazítottabb, anarchikusabb a réginél, hiszen az egész civilizáció nem más, mint egy lazítási folyamat, a kultúra dekompozíciója” (Szerb, *A világirodalom története*, p. 807).

24. Nicholas Lezard, „A Hungarian in Wales,” *The Guardian*, 2006. jún. 17., <http://www.guardian.co.uk/books/2006/jun/17/featuresreviews.guardianreview21> (utolsó megtekintés 2012. dec. 15.).

25. Poszler szerint Szerb novelláinak hőse „a szellemi kalandok Casanovája”, aki a „szerelmi kalandok önironikus Don Quijotéja” is egyben: „ő az, akinek a szerelem kulturális emlék és szellemi remniszcencia, és ő az, akinek a kultúra erotikus élmény és szerelmi nosztalgia.” Poszler György, „Illúzió és értelem II. Vázlat az »esszéista nemzedék« portréjához,” in *Tört pálcák* 2, 476–485, p. 484.

Cynthiáját”²⁶) – ám sem ez a képzelet alkotta Cynthia, sem a jambusok, sem a történelem nem lehetnek az övéi, hiszen épp a távolság miatt szerelmes belőlük.

A regény legvégén Bátky, az elbeszélő, átadja a szót Cynthiának, hasonlóan ahhoz, ahogy a regény indítását is másnak (egy ismertebb brit arisztokratának) engedte át. Cynthia idézett levele előtt pedig így értékeli a kapcsolatukat: „A saját sznobizmusom tiltakozott az ellen a gondolat ellen, hogy egy leány, aki Shakespeare és Milton korával rokonságban van, egy ilyen polgári senkinek az »élettársa« legyen, amilyen én vagyok.” (279) A titokzatossá stilizált nő a vágyott, védelmezett és jól – sőt „jobban” – ismert, de soha nem saját brit kultúra egyik regénybeli metaforája. Szerb máshol is ír arról, hogy a teljesen megértett vers, a tökéletesen elsajátított titok már nem lehet vonzó a számára – erről szól például a „Könyvek és ifjúság elégiája” című nagyszéje. A regényben ennek az el-nem-sajátíthatóságnak az egyik jelölője a múltba forduló, a jelenben már érvényét veszített arisztokratizmus, ami az első soroktól kezdve, a Byron-idézetnél is megjelenik.

Megjegyzés a fordításról

A regény legújabb, Len Rix által készített angol fordításában a Byronsor rontva, a következő változatban szerepel: „My way is to begin at the beginning.”²⁷ Mivel Rix előtt ott volt a magyar szöveg, benne a pontos angol idézettel, ez a rontás akár (bár nem feltétlenül) szándékos eltérés is lehet Szerbtől és Byrontól. A szöveg így mintha arra utalna, hogy az elbeszélő Byront fejből idézi, ami talán azt vetíti előre, milyen bensőséges viszonyt ápol az angol irodalommal. Talán Rix ezzel a gesztussal „fordítja le” az első bekezdésnek azt a lefordíthatatlan elemét, hogy Szerb előbb angolul idéz, majd egy hozzátvetőleges magyar változatot is megad? Vajon így reprodukálná a kiváló fordítás azt a keresetlen játékosságot, amivel Szerb a brit irodalomban és kultúrában mozog? (A kritikáknak visszatérő motívuma volt, hogy a Rix által angolra fordított Szerb Antal-regényekről nehéz elhinni, hogy egy külföldi írta őket.)

26. Szerb, *Az angol irodalom*, p. 13.

27. Antal Szerb, *The Pendragon Legend*, ford. Len Rix (London: Pushkin Press, 2006), p. 9.

Ami viszont így szükségképpen elvész a szövegből, az éppen a távolság, a nosztalgikus vágyakozás alakzata valami olyasmi után, ami soha nem volt (és nem is lesz) a „miénk”, az a reménytelen, kicsit pedáns rajongás, ami miatt sem Szerb, sem Arany nem idézte volna Lord Byront pontatlanul.

Mediating Otherness

Droogs and Nymphets in Kubrickland

The relevance of Vladimir Nabokov's prophetic statement that he is "probably responsible for the odd fact that people don't seem to name their daughters Lolita any more" (*SO*, 47)¹ has been seldom if ever challenged since the novel's publication in 1955, and its subsequent film adaptations have shocked the world with their contentious subject-matter. The debate around the theme of paedophilia in *Lolita* has eclipsed so many other dominant aspects of the novel that readers, for a long time, regarded it as a piece of literature bereft of all artistic and moral dimensions. In like manner, Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* (1962) has been mistakenly viewed to be built on violence for its own sake, and its due place and status in English postmodern literature was largely overlooked for decades. One important point of connection between the two works is that it was director Stanley Kubrick who undertook the task of adapting the novels to the silver screen, which, akin the rest of his oeuvre, he did so by mediating the otherness of two widely different mediums.

Kubrick's *Lolita* (1962)² and *A Clockwork Orange* (1971)³ are masterpieces in their own right, yet they both suffer from problems of a similar nature. One feature that the two films share is the difficulty of visualising a literary text which is largely dependent on its linguistic idiosyncrasies. As my point of departure is to establish a common ground for *Lolita* and *A Clockwork Orange*, I will argue that both works have, in addition to sexuality and violence at the heart of their plots, a large degree of verbal playfulness. The magniloquence of Nabokov's style and Burgess's odd coinages of Nadsat language presented a particular problem for Kubrick, who was confronted with the task of dispensing with the stylistic extravaganza found in the texts by

1. All parenthetical references (*SO*) are made to this edition: Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1973).

2. *Lolita*, film, directed by Stanley Kubrick. United States: James B. Harris, 1962.

3. *A Clockwork Orange*, film, directed by Stanley Kubrick. United States: Stanley Kubrick, 1971.

establishing a more accessible medium for the viewers' benefit. As a substitute for the flamboyant language which is, for the most part, lost in the cinematic translation, Kubrick chose to incorporate elements of the comic into the texture of *Lolita* and to include highly stylised scenes in *A Clockwork Orange* in so adept a manner that his techniques managed to distract the viewer's attention from the harsh physical reality of paedophilia, sex and violence. In addition to a discussion of style and language, consideration will be given to how the two films can be read as a continuum in Kubrick's *oeuvre* by drawing attention to certain affinities (thematic and otherwise) between the novelistic sources. Kubrick's quest for authorship, his evolution in the use of cinematic techniques, and the relationship between sexuality, violence, morality and otherness in the films will be subjected to critical assessment.

Together with the *oeuvre* of Alfred Hitchcock, of Walt Disney and of other directors, Kubrick's body of work, as noted in my introduction, "consists almost exclusively of films based on material adapted from another medium."⁴ Even though he thus tended to rely on literary sources for his films, *Lolita* and *A Clockwork Orange* are the only works among the many he selected for adaptation that were written by critically acclaimed authors, both of whom were recognised, to varying degrees, for the notoriety of their choice of subjects. When *Lolita* was released in 1962, Nabokov had been at the height of his fame by virtue of his publication of the novel, while Burgess's reputation was of an as yet parochial nature. He was still a long way from basking in the admiration of readers who knew about *A Clockwork Orange*, which, according to the writer's own judgment, had been "the almost forgotten book,"⁵ immortalised only by Kubrick's film. In his 1986 article, "A Clockwork Orange Resucked," Burgess glumly noted that "[i]t seems likely to survive, while other works of mine that I value more bite the dust."⁶ Diagnosed with an inoperable brain tumour in 1960 and told that he only had one more year to live, Burgess produced five and a half

4. Thomas Leitch, "The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney," in *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, ed. Mireia Aragay (Amsterdam and New York: Rodopi, 2005), 107–124, p. 107.

5. Anthony Burgess, *You've Had Your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess* (London: Penguin Group, 1990), p. 245.

6. Anthony Burgess, "A Clockwork Orange Resucked," in Anthony Burgess, *One Man's Chorus*, sel. and intr. Ben Forkner (New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1998), 226–230, p. 226.

novels, including *A Clockwork Orange*, in his “pseudoterminal year.”⁷

Much to the resentment of Burgess, it was not the book itself but Kubrick’s film adaptation that shot *A Clockwork Orange* into fame with its visual representation of violence that in the text is successfully toned down by Alex’s use of Nadsat *slovos*. Although it was Kubrick’s production that elicited negative strong responses from the critics, the responsibility was shifted to Burgess, who was to shoulder no smaller a task than having to persuade his adversaries of the high artistic values and moral integrity of the work whose source had been largely unknown to the public. The film’s withdrawal from the United Kingdom in 1973, on grounds that it had generated nationwide copy-cat crimes, prompted Burgess to defend his work against the charges by incorporating related autobiographical elements into the plot of *The Clockwork Testament, or Enderby’s End* (1974). Almost twenty years after Kubrick’s film was released, Burgess voiced his dissatisfaction similar to that of Enderby’s: “I realised, not for the first time, how little impact even a shocking book can make in comparison with a film. Kubrick’s achievement swallowed mine whole, and yet I was responsible for what some called its malign influence on the young.”⁸

It is only today, in a more permissive era, that *A Clockwork Orange* calls for no further apologies because, as Burgess himself insisted, the novella did not teach aggression itself, but a “*style of aggression*.”⁹ Yet debates around authorship and responsibility continue to be in the centre of critical attention even today. According to the auteurist tendencies which prevailed in the 1960s, film directors were transformed from *metteurs-en-scène* (scene-setters) to auteurs by establishing a claim to the film’s authorship. It is along these lines that *A Clockwork Orange* could confirm Kubrick’s status “as one of the most strikingly individualistic auteurs in or out of Hollywood,”¹⁰ who, by leaving his signature on his productions, identified himself as the sole creator of his films. In his recent article, “A Sugar-free *Clockwork Orange*,”¹¹ Ákos I. Farkas makes the following claim: “It is not the least surprising that the posters at the time of the film’s release read *Stanley Kubrick’s Clockwork Orange*, a title which implies the direc-

7. Blake Morrison, “Introduction,” in Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (London: Penguin, 1996), vii–xxiv, p. xv.

8. Burgess, *You’ve Had Your Time*, p. 246.

9. Morrison, p. xiv.

10. Leitch, p. 111.

11. Ákos I. Farkas, “Cukormentes *Gépnarancs*” [A Sugar-free *Clockwork Orange*] (unpublished typescript, 2009).

tor's intention to keep aloof from Burgess's text."¹² Although the dialogues of the screenplay and the sequence of events in *A Clockwork Orange* are a relatively accurate reworking of the novella, Kubrick, as self-appointed auteur, fractures the design of the original source by excluding scenes, which, in the novel, are meant to reveal the protagonist's evil qualities.

Setting *Lolita* to screen proved to be a more audacious undertaking for Kubrick than adapting Burgess's novella. In the context of the American cultural scene of the 1960s, a theme such as paedophilia encountered fierce opposition, and the project of ever making *Lolita* into a film seemed unviable. In order to save it from oblivion, Kubrick appropriated the authorship for the film to make it presentable for most audiences: he conceived a series of new scenes, modified dialogues, changed the order of crucial events and sorted out such problems as the casting of Lolita herself. Brian Boyd writes that "Kubrick wanted to avoid any chance of invidious comparisons between Nabokov's designs and his own finished film."¹³ The fact that Kubrick affixed his own auctorial signature to *Lolita* displeased Nabokov, who always saw the novel as the acme of his literary career. In an interview, he tactfully complained: "My most ambitious venture in the domain of drama is a huge screenplay based on *Lolita*. I wrote it for Kubrick who used only bits and shadows of it for his otherwise excellent film."¹⁴ On Kubrick's request, Nabokov had spent six months in 1960 writing his own version of the screenplay, but the 400-page draft turned out to be unsuitable for a film adaptation. It was, Kubrick remarked, "too unwieldy, contained too many unnecessary episodes, and would take about seven hours to run."¹⁵ Consequently, he asked Nabokov to cut down his screenplay to moderate length. Barbara Wyllie also argues that the screenplay contained "cumbersome cinematic devices – animated sequences, voice-overs and obtuse camera set-ups – more reminis-

12. Farkas, (my translation): „... a korabeli plakátokon Stanley Kubrick *Gépnarancia* elnevezéssel azonosított filmalkotás már címében is a burgessi szövegtől való távolságtartás szándékát sugallja, csöppet sem véletlen.”

13. Brian Boyd, "Chased by Fame: Europe, America, Europe, 1959–1961," in *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 393–424, p. 407.

14. Alfred Jr. Appel and Vladimir Nabokov, "An Interview with Vladimir Nabokov," in *Wisconsin Studies in Contemporary Literature. A Special Number Devoted to Vladimir Nabokov* 8.2 (1967) 127–152, p. 150.

15. Quoted in Barbara Wyllie, "Nabokov and Cinema," in *The Cambridge Companion to Nabokov*, ed. J. W. Connolly (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 215–231, p. 220.

cent of the chiaroscuro style of the 1920s German Expressionist film than the sophisticated visual economy of the contemporary American product.”¹⁶ Despite the fact that Kubrick dispensed with the most part of Nabokov’s screenplay, he decided to give sole credit to him in order to generate greater publicity to the film. Nabokov was by then a best-selling author in America, and the appearance of his name was meant to be the proper marketing stunt in selling the film. Kubrick did bequeath his credit for the sake of better sales figures, but he never bequeathed his authorship. So much so that he even left his stamp on the opening scene of the film, only minutes after Nabokov’s name emerges on the screen in majuscule: Clare Quilty’s self-designation as Spartacus and his subsequent enquiry whether Humbert had “come to free the slaves or something” reveals Kubrick’s immediate auctorial control over the film.¹⁷

Unmistakable as Kubrick’s trademark intrusions are, *Lolita*’s rise to fame has been more frequently attributed to the novel’s popularity than to its cinematic adaptation, which either goes somewhat unnoticed today or is measured up to its recent remake by Adrian Lyne (1997). In contrast, *A Clockwork Orange* as a film generated considerable public attention and helped the novella gain the status of Burgess’s *chef d’oeuvre*, though he had higher regard for most of his other pieces. One possible driving force for Kubrick to film these and not other literary works was his admiration for the supremacy of the auctorial hand in self-conscious postmodern literature. Kubrick was convinced that leaving an identification mark on one’s films was as vital an aspect of the cinema as it was of literary texts. In order to amplify the importance of their authorship, both Nabokov and Burgess liked to appear as puppeteers of their fictional worlds with absolute control over their creations. Additionally, they produced thoroughly masked self-portraits by using assumed identities or characters whose fate, worldview or credo is enigmatically reminiscent of those of their real author. Andrew Biswell is right in saying

16. Wyllie, p. 220.

17. Quilty identifies himself as Spartacus (“No, I’m Spartacus. Have you come to free the slaves or something?”) after Humbert enters Pavor Manor in the film’s opening scene. The most memorable event in Kubrick’s film, *Spartacus* (1960), has been alluded to (and even parodied) in a number of cinematic productions (*Malcolm X* [1992], *I am Cuba* [1964], etc.), including *Lolita*. When asked to identify Spartacus in order to receive clemency, the slaves, united as one person, all claim themselves to be Spartacus. Quilty parodies this statement and, by doing so, he also calls attention to Kubrick’s auctorial control in the film.

that “Enderby is to Burgess what Humbert Humbert is to Vladimir Nabokov: a grotesque, autonomous figure who shares little of the author’s true personality, but who possesses a broadly similar linguistic talent.”¹⁸ While neither of them can or should be labelled as an autobiographical writer, they always sought to appear assuming barely discernable alter egos, as may be the case of the Man in the Brown Macintosh in James Joyce’s *Ulysses* as Nabokov himself argues in his *Lectures on Literature*.¹⁹ For one thing, some of the intricately drawn self-portraits can be ascribed to events the authors had personally experienced in their lifetime. The fact alone – if a fact it is – that, for example, Burgess’s first wife was assaulted and raped in London and later suffered miscarriage may have directly impelled the writer to use the event as a source of inspiration in *A Clockwork Orange*. James Chapman claims that “[i]t is hard not to read the novel without seeing the character of Mr Alexander ... as Burgess himself and Mrs Alexander as Burgess’s wife, Lynne.”²⁰ Nabokov’s life, too, abounded in events – tragedies, that is – whose traces found their way into the texture of his novels, often making the author’s voice audible, though he was careful enough never to let his readers fully identify him with any of his characters. What makes for a stimulating comparison between the two authors is, however, far beyond the reverberation of their personal voices and the use of narrative techniques which indicate their complete control over the text.

Often described as an “English Nabokov” in literary circles, Burgess appeared unenthusiastic to hear about any possible influence on his craftsmanship, not even that of the Russian master. In an interview, John Cullinan raised the subject with Burgess *en passant*, attributing the assumed influence to his “cosmopolitan strain and verbal ingenuity in [his] writing.”²¹ Burgess venerated Nabokov for his “glorious vocabulary and imagery,” but refused to rank him at the top

18. Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess* (Basingstoke and Oxford: Picador, 2005), p. 221.

19. Vladimir Nabokov, “Ulysses,” in *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 285–370, pp. 319–20.

20. James Chapman, “A Bit of the Old Ultra-Violence,” in *British Science Fiction Cinema*, ed. I. Q. Hunter (London: Routledge, 1999), 128–137, p. 132.

21. John Cullinan, “The Art of Fiction No. 48: Anthony Burgess,” *The Paris Review* 56 (1973), accessed 26 September 2009 <www.parisreview.com/media/3994_BURGESS.pdf>.

with James Joyce.²² In spite of Burgess's continued resistance to defend the originality of his authorship, it seems reasonable that the English Burgess and the "Russian-born American" Nabokov share a number of artistic concerns in spite of the vast geographical and not inconsiderable cultural distance between them and the fact that they never made each other's personal acquaintance. Unlike in the case of authors whose place in one given canon could hardly be called into question, it is impossible to classify Nabokov, "the shuttlecock above the Atlantic" in his own admission (*SO*, 115), as a writer who belongs to either Russian or American literary traditions. Steeped in European and Russian culture, young Nabokov studied under the guidance of polyglot tutors and governesses before the Bolshevik Revolution in 1917 forced him to leave his native country and embark on a life of peregrinations in Europe, and then, in 1940, as Nazi troops invaded Paris, he was headed for the United States with wife and son. Nabokov chose never to relinquish the polyglot legacy he came by during the most decisive years of his youth. The fondness he developed for languages throughout his life became a well-recognisable feature of everything he wrote; it is his prestidigitation with words that was, for a long time, seen as a hallmark of his *oeuvre*. The fact that Nabokov was obsessed with the malleability of language and the countless ways of expression that linguistic innovativeness offered him was the reason why critics, up until his death in 1977, considered this aspect (and wrongly thrust aside more important ones) to be the whole of his artistic accomplishment.

Immersed in the intellectually vibrant culture of Europe, Burgess shared the belief of the Russian master that the "nationality of a worthwhile writer [was] of secondary importance" (*SO*, 73). Biswell also observes that Burgess advocated "the universalist view that the values of literature [should] be readily comprehensible to all readers in all places, *regardless of their cultural background*."²³ Through his extensive travels, Burgess became a citizen of the world: he acquired his erudition, worldview and love for foreign languages partly as a result of what in his case was a self-imposed exile. Unlike the force of circumstances that propelled Nabokov to leave his native Russia, it was Burgess's acute state of awareness of the vices of England that he saw as a primary motive behind the decision to flee from Europe. Consumerism, the emergence of youth culture, sexual permissiveness,

22. Cullinan, p. 61.

23. Biswell, p. 162 (emphasis added).

and “the menace of creeping Americanization” made him portend the downfall of English high culture.²⁴ In like manner, Nabokov also expressed an intense dislike for the ills of modern civilisation with its small-mindedness, ignorance and search for “general ideas” instead of the importance of “individual contribution” (*SO*, 33). Intellectually at home and indulging in the fame and notoriety that America eventually earned him, Nabokov saw how popular culture at its worst came to dominate society and high art in America. Philistinism (or “poshlust” as Nabokov derisively transcribed the Gogolian term) was as much an anathema for him as it appeared to Burgess: in *Pnin* (1957) and in *One Hand Clapping* (1961), both writers disapprove of the pettiness of their societies which “threaten[ed] to engulf civilization in universal dullness and tedium.”²⁵ Linguistic playfulness as a means to avoid the maladies that society in the late 1950s was suffering from was for both authors a possibility to break away from the asphyxiating atmosphere of commonplace reality and create new worlds out of words. To the extent of a short comparison of the two films, Burgess concurred with this view by stating that

Lolita could not work well ... [partly] because Kubrick had found no cinematic equivalent to Nabokov’s literary extravagance. ... The writer’s aim in both books had been to put language, not sex or violence, into the foreground; a film, on the other hand, was not made out of words.²⁶

In *Lolita*, Humbert’s seduction of prepubescent Dolores Haze is played down by the protagonist’s verbal eloquence. The stylistic accomplishment of Nabokov’s prose, as argued above, should not be interpreted as the very essence of his art. However, by “losing ... the very texture of language” as a result of the cinematic translation, “we have only a plodding, if fairly powerful melodrama”²⁷ as the case in fact is with Kubrick’s film version. Humbert’s narrative is interspersed with literary allusions, multilingual wordplay, coinages and his ironic observations concerning popular American culture at the

24. Biswell, p. 224.

25. Sergej Davydov, “Poshlost,” in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov (New York: Garland, 1995), 628–633, p. 632.

26. Burgess, *You’ve Had Your Time*, p. 244 (emphasis added).

27. Sarah Miles Watts, “Lolita: Fiction into Films without Fantasy,” *Literature/Film Quarterly* 29.4 (2001) 297–302, p. 298.

time. Far from being a description of carnal pleasures or a literary endorsement of paedophilia, it is a novel about fixing “once for all the perilous magic of nymphets” (*Lolita*, 134).²⁸ In an attempt to convey a modicum of Humbert’s dazzling narrative style and interior monologues, Kubrick made use of the voiceover technique to signal the beginning of each landmark episode; however, most of what appears in the hero’s recollections in the novel is transposed into dialogues in the film. While his cinematic rendering of Humbert’s I-narration had been in its infancy at the time of producing *Lolita*, Kubrick did undergo a noticeable evolution in his recurrent use of voiceovers in *A Clockwork Orange* to present Alex’s inner thoughts in a more realistic fashion.

Had Kubrick decided to give life to Humbert’s internal thought processes (apart from the trivial plot descriptions) by the application of voiceover, he would have been able to smuggle into the film the *raison d’être* of the hero’s predilection for girl-children and thus present a psychologically sounder fictional world. It is his deviance that Humbert yearns to rationalise in the novel by evoking the image of Annabel Leigh, the deceased object of his youthful infatuation at the French Riviera. *Lolita* was Kubrick’s first film to be based upon the story of an unreliable I-narrator, in this case one who writes his memoir on the assumption that his love of Lolita is an art form rather than a psychological disorder. While Nabokov devotes a large section of his novel’s initial chapters to rationalising his desire for the nymphet, it seems that the film version does not come anywhere near to recreating the image of Annabel Leigh, whose “lost pair of sunglasses” (*Lolita*, 13) on a “princedom by the sea” (*Lolita*, 9) bears witness to how his fatal obsession commenced. In stark contrast to that, Kubrick’s film is heedless to depicting Humbert as an artist with “a fancy prose style” – instead, he emerges as the sexually decadent protagonist, who begins his narrative by defining the “twofold nature of this nymphet,” who hovers between “dreamy childishness” and “eerie vulgarity” (*Lolita*, 44). This seems to imply that Humbert’s tragic past had not had any effect whatsoever on his desire to possess Lolita. His emergence as the ultimate satyr as opposed to the ultimate artist runs counter to Nabokov’s idea of “poshlust,” which is displayed in the novel in various ways: Charlotte’s farcically pseudo-intellectual

28. All parenthetical references are made to this edition: Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, ed. Alfred Jr. Appel (London: Penguin Books, 2000).

mannerisms, *Lolita's* interest in popular American culture, Dr Zempf's Freudian lecture on the nymphet's libido and the hero's unsubstantiated sexual fantasies are typical of the vulgarity that Nabokov despised. One major disparity between the film and its novelistic source is that Nabokov endowed his hero with qualities which transform him into an author-equivalent, and, as such, Humbert is portrayed as a privileged character, whose intellect, rhetoric and refined literary taste enable him to stand at a vantage ground from which to observe and deride the small-mindedness of the people surrounding him. Portentous as his leading role in the film is, Humbert receives no exceptional treatment of this nature, mainly because Kubrick allows nothing beyond the most palpable traits of the protagonist to appear. Standing in the limelight of attention, Alex, as I will discuss it later, is the only one in the novel endowed with the qualities of a likeable character, who outshines everyone else – his *droogs* and a handful of loathsome victims, too – with his mental power, wit and passion for classical music.

While Nabokov constantly reminds the readers of the verbal edifice of his novel, Kubrick is unable to disorient his viewers by the narrative style and language of the film. Robert Stam claims that “[w]hile the novel systematically develops contradictions between what is being related ... and the tone and style in which it is being related, the film is, in the main, stylistically homogeneous.”²⁹ Humbert's powerful style and wry sense of humour in the novel are more likely to upset the reader than the hero's actual involvement in a forbidden sexual relationship. Kubrick rightly believed that reproducing the linguistic and narrative peculiarities of a rhetorically rich *Lolita* is next to impossible. In order to avoid the pitfalls of turning the novel into a clumsily slow-paced cinematic adaptation, he opted for complementing its tragic plot with elements of the comic. One means to achieve the tragicomic effect in the film was to revise the dialogues, which are sporadically scattered across Humbert's lengthy memoir. In addition to compensating for the novel's irreproducible language, Kubrick also took the liberty of inventing scenes and dialogues of his own accord. This was essential not only because Humbert's first-person narration rendered itself implausible as opposed to the novel, but also because Kubrick had to counterbalance the novel's allegedly

29. Robert Stam, “*Lolita and Reflexivity*,” (Excerpt taken from *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean Luc Godard* /New York: Columbia University Press, 1992/, 159–164), *Kubrick Site*, accessed 26 September 2009 <www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html>.

nauseating theme by relying on humour. So adeptly was the desired effect achieved that “[r]eviewers complained that Kubrick had censored the film down to nothing.”³⁰ The comic features of the film serve as a vehicle to divert the viewer’s attention from the questionable activity between Humbert and Lolita. Barbara Wyllie claims that the film’s “true perversity and decadence is exposed through Peter Sellers’ eccentric portrayal of Quilty.”³¹ Depicted as the regenerate evil in the novel, Quilty’s role is transformed into a highly amusing performance. Sellers’ phenomenal ability to imitate foreign accents and unique idiolects “makes him an ambulatory intertext, a body of quotations whose very *modus operandi* is parodic in the best Nabokovian sense.”³²

While Kubrick was clearly aware of the limitations of dramatising the erotic features of *Lolita*, he made copious use of the elaborate sexual references, which are subtextually incorporated into the novel. In a closer analysis of Kubrick’s production, it becomes apparent that the novel’s sexuality is *not at all* absent from the film. It conveys eroticism, writes Nelson, by applying sexual language to non-sexual events: Humbert’s phallic gun, ready to discharge its bullets; Charlotte’s parodic fondling of the same gun as she bemoans the loss of Mr Haze; and the ambiguously named Camp Climax are only a few examples of how the film creates a thick atmosphere of double entendres.³³ However, of all things, it is the ubiquitous voyeuristic quality which subtly enhances the film’s apparently missing eroticism. This is best exemplified in the scene where Humbert stealthily glances from the book he is reading on the veranda to ogle a hula-hooping Lolita. Critics bitterly complained that Kubrick was unmindful of incorporating into the film any of the novel’s sexually explicit scenes, yet it would undeniably demand a sustained effort on the reader’s part to pinpoint more than one instance of overtly described bodily gratification in the novel (the only exception being the davenport scene, in which Humbert is “immersed in a euphoria of release” *Lolita*, 61). It is important to mention at this juncture that the likeliest reason why

30. Norman Kagan, “Lolita,” in *The Cinema of Stanley Kubrick*, 3rd ed. (London: The Continuum Publishing Group Inc., 2000), 81-110, p. 100.

31. Wyllie, p. 219.

32. Stam, “Lolita and Reflexivity” (emphasis added).

33. Thomas Allen Nelson, “Kubrick in Nabokovland,” (Excerpt taken from the book *Kubrick: Inside a Film Artist’s Maze* (Bloomington IN: Indiana University Press, 2000, 60–81), *Kubrick Site*, accessed 26 September 2009 <www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html>.

Kubrick opted for sixteen-year-old Sue Lyon for *Lolita*'s role was to circumvent any charges of child-pornography, levied against him by a conservative press that protected good taste and public morals as ardently as it could. Similarly, Kubrick had to search for an Alex who, together with the other juvenile delinquents in the film, would play the role of a grown-up instead of the pre-adolescent hero of the novel. The fact that Kubrick decided to inhabit his films with older heroes partly saved him from the accusation of endorsing paedophilia or criminal behaviour amongst the young. Not surprisingly then, the most persistent idea about Kubrick's *Lolita* is that it has been degraded into a sentimental love story, in which no physical contact, apart from innocent caresses and covetous looks, is ever established between the two protagonists. In spite of the sexual overtones the novel conveys, it seems correct to conjecture that enamoured Humbert has nothing else but "words to play with" (*Lolita*, 32), words, which are never integrated into the texture of the film.

The crux of making *Lolita* work on the screen was, as argued above, the conversion of an almost dialogueless, lyrical and allusion-laden text to the screenplay. Similarly, it was the problem of language and composition, much more than violence, that Kubrick was confronted with in the production of *A Clockwork Orange*. "Joyceanly queer in places [and] more demanding of the reader than most fiction,"³⁴ Burgess's use of Nadsat coinages represented a challenge for the director. Critics tend to agree that the emphasis is not necessarily on what Alex says, but the way he speaks and the language he uses. It seems that language in the novel's beginning occupies a more dominant role than the characters of Alex and his *droogs* themselves: as in *Lolita*, action is downplayed by the inventiveness of Burgess's pastiche of languages. If compared to the eloquence of Nabokov's novel, the language of *A Clockwork Orange* proved to be more manageable in its filmic adaptation: while the coinages constituting much of Alex's narration "turn the reader into a producer of meaning,"³⁵ each word has its *exact* English counterpart, which can be easily deduced from their context. In the novella, the process of decoding Alex's *slovo*s diverts our attention from the atrocity of rapes and beatings, and challenges our position in the act of reading. While the writerly nature of Burgess's text, to use Roland Barthes'

34. Morrison, p. 8.

35. David Macey, *A Dictionary of Critical Theory* (London: Penguin Books, 2001), p. 405.

term, distances the reader from the “full horror of actions which are being described,”³⁶ it is impossible to arrive at a similar conclusion regarding the film. Chapman posits that “what in the novel is left to the mind’s eye of the reader can be shown graphically through the medium of film.”³⁷

Given the fact that the language of the novel calls attention as much to itself as to what it is meant to convey, Kubrick had to search for a corresponding cinematic technique, which would allow him to present an otherwise fiercely antagonistic world in the least violent manner. He was unable to make use of the novel’s language to any great effect for that purpose; while it appears as an impediment in the reading of the novel, it is made all the more accessible in the film’s futuristic setting. Still inexperienced in the application of the voiceover technique at the time of producing *Lolita*, Kubrick made copious use of it in *A Clockwork Orange* by transcribing to the screen key segments of Alex’s narrative. Nonetheless, the language used in the film comes nowhere near to causing the similar disorienting effect as its equivalent in the novel does. Kubrick overcame the problem of language by stylising the physically most violent and offensive episodes, be it rape, vicious beatings or murder. Jackson Burgess writes that “the stylization shifts your attention ... away from the simple physical reality ... and focuses it upon the quality of feeling: cold, mindless brutality.”³⁸ Central to this stylisation are Kubrick’s non-normative choice of *mise-en-scène*, the artistically orchestrated choreographies and his ultramodern costumes and décor. One particularly revealing scene is the skilfully designed gang-rape of a girl in an operatic setting, which is so composed that the viewers, outraged by the brutality of the scene as they are, will come to perceive the attractiveness of Kubrick’s stylisation instead of sneering at the nudity and humiliation on display. Galia Hanoch-Roe remarks that the level of violence is toned down by Kubrick’s choice of costumes, typical of the *commedia dell’arte*, and the sound of Rossini’s *Thieving Magpie*, to the accompaniment of which the choreographed rape is performed.³⁹ It is this stylisation that leads me to believe that

36. Chapman, p. 133.

37. Chapman, p. 133.

38. Janet Staiger, “The Cultural Productions of *A Clockwork Orange*,” in *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, ed. S. Y. McDougal (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 37–60, p. 50.

39. Galia Hanoch-Roe, “Beethoven’s *Ninth*: An ‘Ode to Choice’ as Presented in Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*,” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33.2 (2002) 171–179, p. 175.

all criticism censuring the film for its indecent substance was wide of the mark.

Disturbing as the brutality of the film may appear, it has been echoed by critics that the novel is morally even more disconcerting, since “what Kubrick put in the film was already subtextually in the text.”⁴⁰ He was aware of the perils that the depiction of the particularly brutal rape of two underage girls would bring about. In an attempt to ward off charges of paedophilia, he portrayed it as a mutually consensual intercourse with two fully grown and provocatively dressed girls, and the fornication scene “combine[s] superspeeded action with the William Tell overture.”⁴¹

It is the blending of violence and high arts, more than anything else, that disorients the viewer by bearing on their sensibilities. Of all art forms, classical music, especially Beethoven’s *Ninth Symphony*, is used as an accompaniment to the most ultra-violent scenes in order to provide “a continuous narrative to the action.”⁴² How shall we account for Alex’s assumption that high art is indeed civilising when the world of the future as described in the film is fraught with malice? It seems to me that Alex and Humbert do not only have as a common ground the fulfilment of their unique desires, but a large degree of artistic sensitivity also contributes to their assumed semblance: what literature means to Humbert is manifested through Alex’s infatuation with classical music. The very foundation on which Alex’s ambivalent attitude – that is, vileness mingled with the enjoyment of Beethoven – rests is aptly explained by Hanoch-Roe, who claims that “[f]reedom of choice is inherent in the musical work, and even Beethoven’s *Ninth*, moral, sublime and humanitarian as it is, contains aggressiveness and impulsiveness, and thus allows a choice for each to hear or see it as one wishes.”⁴³ Early critics who denounced the film for having no psychological depth or a moral to express were unconvincing. While it may be true that the prison chaplain’s lecture on free will and determinism is more weakly accentuated than it is in the novel, one cannot but concur with Hanoch-Roe, who uses the film’s musical theme as a piece of apologia to prove those wrong who discredited Kubrick’s product for its absence of a message.

40. Staiger, p. 48.

41. Samuel McCracken, “Novel into Film: Novelist into Critic: *A Clockwork Orange* ... Again,” *The Antioch Review* 32.3 (1972) 427–436, p. 435.

42. Hanoch-Roe, p. 172.

43. Hanoch-Roe, p. 171.

Kubrick's message is clear: *violence and sex*, as well as music, and specifically that which represents moral and humanitarian ideals, *are a normal part of society* and unite on many levels. ... Freedom of choice includes the choice of violence and destructiveness as well as the choice of culture and aesthetic pleasure.⁴⁴

In one way or another, Alex, just like Humbert, ought to be regarded as artists of a special kind. It is his creativity, wit and individuality rather than sheer decadence that makes him kindred spirits with Nabokov's hero. So there is, apart from his unlawful behaviour, an aesthetic and moral side to Alex's nature: although he never refrains from indulging in what he describes as the "old ultra-violence," his direct denunciation of vulgarity rises to prominence at several crucial stages. Much to the surprise of the medical staff responsible for the success of the Ludovico Technique, Alex expresses his fondness for Beethoven's music by questioning the applicability of classical music for the inhumane treatment: "Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone. Beethoven just wrote music."⁴⁵ Alex's confrontation with Dim, who behaves uncouthly towards the singing woman in Korova Milkbar, also illustrates his disapproval of vulgarity. Art is a refuge for Alex: classical music, to his mind, represents an impregnable fortress for his *droogs* who are not endowed with the artistic sensitivity that Alex possesses. It is the centrality of his intelligence and superior artistic taste that makes the audience sympathise with him rather than feel compassion for all the shallow, grotesque and despicable minor characters surrounding him. Akin to Humbert, it is Alex-the-writer, who recounts his own narrative in the first-person, imploring the readers to side with him, to like him and to acknowledge his uniqueness. It can be concluded, with Farkas and others, that irrespective of the moral and physical destruction Alex wreaks in the film, he eventually comes to be viewed not only as a pitiable but also a likable character, attacked by frightening and hateful forces around him. It comes as no surprise then that, as Samuel Coale asserts, the "modifications in Kubrick's film ... load the dice in Alex's favour."⁴⁶

44. Hanoch-Roe, p. 178. (emphasis in the original)

45. Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (London: Penguin Classics, 2000), p. 85.

46. Samuel Coale, *Anthony Burgess* (New York: Frederick Ungar, 1981), p. 95.

Violence and sex, as has been argued above, are deeply ingrained in the communally held *Weltanschauung* of most societies. The central theme of the films discussed in this essay is the plight and the consequential failure of the artist, whose sensibilities are brutalised by vulgar group mentality, antagonistic to any individual with an inclination for the arts, such as literature and music. Humbert and Alex are provoked by potent forces to free themselves of the very essence of their personalities as the films come to an end. Although they both possess exceptional linguistic talents to express their emotions and ideas, Kubrick is unable to find an adequate cinematic equipment to emphasise their true artistic nature, which includes decadence as the normal part of human life.

Tóta Péter Benedek

Pilinszky János és Ted Hughes pokoljárása

**„Miféle földalatti harc” egy háztáji napló
és néhány születésnap levél lapjain!?**

„ki mer olvasni? ... ama mélyponton”

Takács Ferenc. Szemlélvve, Szemlélődve. Pilinszky János *A mélypont ünnepe* címen összegyűjtött írásait olvasva Takács Ferenc azt állapítja meg, hogy Pilinszky „következetes őszinteséggel” enged bepillantást „saját intellektuális és egzisztenciális drámájának mélységébe”, s hogy „ez bizony lényegében posztmodern szellemi világunkhoz tartozik.” A Szemlélő azt is leírja, hogy jelentősége miatt „a Pilinszky-próza felbecsülhetetlen módon és mértékben világítja meg a Pilinszky-versek különleges értékét.” Ez a Szemlélődő által is megengedett „kritikai közhely” köztes helyet alakít ki, ahol abban osztozunk, hogy az a bizonyos intellektuális és egzisztenciális dráma közös eszméletünk – eszméink és életünk közös forrása.¹

Pilinszky összegyűjtött publicisztikai írásaiban arról is olvashatunk, hogy beszédünkben „a közhely, a »közös hely« többnyire »örök hely« is, mit nemzedékek pótolhatatlan tapasztalata szerzett meg a mindenkori jövő számára. Rejtett kincs, örök forrás...” A közhely fontos, mert általa nyelvünk „egyszerre kifejezője a kimondhatónak és kimondhatatlannak, a konkrétan adott és a természetfeletti világnak, annak, ami aktuális és annak, ami örök.” Az igazi közhely „szent hely, jelenünk és a századok, múltunk és örök jövőnk metszési pontján.” Közhelyek nélkül „lehetetlen az ember többsíkú realitásának megvalósítása, míg bennük és általuk létünk egyszerre zajlik az aktualitások és az időtlen realitások síkján.” Ebben az értelmében „[a] nagy nyelvi közhelyek valójában éppoly kimeríthetetlen forrásai életünknek, mint a nagy parabolák és jelképek.” Ha a közhelyek elveszítenék értéküket

1. Takács Ferenc könyvszemléje: „János Pilinszky. *A mélypont ünnepe* (sic!). 2 vols. Budapest. Szépirodalmi. 1984. 540; 237 pages. 98 Ft.” *World Literature Today* 60.1 (1986) 151–152. (Az idézett részleteket Tóta Péter Benedek fordította.)

emberi „elégtelenségünk” miatt, „visszahódításuk se történhet más-képp, mint teljes emberségünk, szellemi és lelki életünk alapvető meg-újítása árán.” Ha végül a közhelyet visszavettük, rájövünk: „[a] valódi közhely, közös hely, olyan, mint a megunt és elhagyott atyai ház, mely hűtlenségünkben is lankadatlanul egész egzisztenciánk legmélyebb megértését kínálja fel számunkra.”²

Intellektuális és egzisztenciális drámánk mélyebb megértését kínálja, ha merjük megfigyelni a közhelyes pokoljárás nagyformájának visszatérését rövidebb művekben. Az egész ember, a szellem és a lélek életének rezdüléseit olvasva beláthatjuk: Pilinszky János versei, va-lamint Ted Hughes versei és versfordításai osztoznak tanúságukban, hogy miként telítődhet újra a közhely az emberség, a szellemi és lelki élet megújítása révén.

Pilinszky János „földalatti” harca „akár a föld alatt”

Közhelyszerű helyzetrajzból drámai monológként kibomló lélekrajz tudatja, „Miféle földalatti harc” veszi igénybe Pilinszky Jánost. Az elő-ször 1943-ban megjelentetett vers címe Pilinszky 1946-ban kiadott, 1940 és 1946 között írt verseit közlő első kötetében a harmadik, végső ciklus címadója, s maga a vers a ciklus és egyben a kötet záró darabja is.³ Ez a többszörösen telített kötet szerkesztés egyszerre ad köztes és kitüntetett helyet a versnek, s ez biztat fel, merjük megtudni, milyen Pilinszky „földalatti” (7/1) harca „akár a föld alatt” (2/5) is.⁴

A verset kezdő helyzetrajz első négy sorában a „cigaretta” kereső beszélő (1/4) lehetne az erősen dohányos Pilinszky maga,⁵ ám hogy az

2. A zárójeles hivatkozások (PJP oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Pilinszky János, „A kétféle közhelyről,” in *Publicisztikai írások* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 576–577. Az utolsó mondat mélyéről a tékozló fiú története hangzik fel, aki az ólak mélyén saját mélyébe, magába szállt, majd az atyai ölelés mélyét is megtapasztalva ünnepi élményben részesült (Lk 15,11–32).

3. Pilinszky János, „Miféle földalatti harc,” in *Pilinszky János összes versei* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 24–26. A zárójeles hivatkozásban: versszak/sor.

4. A vers írása idején Mauriac-regényeket olvasó Pilinszky cím- és szöveg-beli szóválasztásának táptalaja Benedek Marcell fordításában a *Viperafészek* lehetett; monologizáló főszereplője bevallja, hogy a feleségével szemben el-szenvedett minden veresége után „földalatti harc következett” (Budapest: Dante Könyvkiadó, 1933, pp. 80–1).

5. Pilinszky cigarettázással kapcsolatos vallomása: „18 éves korom óta mint *nikotinista* ismerem csak a világot.” Pilinszky János, *Naplók, töredékek* (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), p. 97.

első sorban a beszélő kit feledett el, talányos. Az önmegszólítással egyesülő versbeszéd – hasonlóan más kötetbeli versekhez („Könyörgés”, „Magamhoz”, „Tilos csillagon”, „Trapéz és korlát”, „Mondom neked”, „Ne félj”) – itt is megengedheti, hogy a versbeli beszélő belső magához szóljon. A megszólító és a megszólított tehát maga az ember. Erről az azonosságról szólva jó tudnunk, hogy a melléknévi összetételben és a névutós szerkezetben a föld jelképesen az ember „földalatti”, azaz rejtett, és a „föld alatt” található, azaz anyagi tulajdonságára utal,⁶ ami ezt a verset parabolává teheti. Íme, az ember. A földre vonatkoztatva: esendő.

Az ember azonban az én és a te – saját maga és maga a másik – kapcsolatában, közös helyükön osztozva tapasztalja meg önmagát, élete teljességét, teljes megértését, vagy éppen mindezek hiányát. Barátságban, szerelemben, családban, hitben, önmagában⁷ az ember esendő ember marad, megejtő és megejtett, ami miatt elmondhatja: „A számban érzem mocskait / egy leskelő pokolnak” (8/5–6).⁸ Ez a cigaretta utóízének hétköznapi közönséges keserűségétől az Édenből kiűzetést kiváltó almaharapás elővételezéséig változhat. A kapcsolat megszűnése, a kiválás belőle, a kiűzetés pokoli érzés lehet. Íme, ezt tapasztalhatja meg az ember, a bűnbe eső.

Az esendő és bűnbe eső ember tapasztalatszerzésének őspéldája az elsőnek ismert emberpár története. Az egykori piarista diák, a katolikus Pilinszky nem kizárólag teológiai kérdésnek tekinti ennek a párkapcsolatnak a tapasztalatát. Saját emberi és írói természetének

6. A bibliai tereméstörténet azért kapcsolja össze hangalakjuk hasonlósága révén az „ember” (*ha' adam*) és a „föld” (*adamah*) szavakat, hogy „érzékeltesse a lényegbeli összefüggést” eredet és rendeltetés tekintetében, s így tanít „az emberi lényről, ill. jelenségről”, az emberről, „aki mi is vagyunk, valamennyien”. Herbert Haag, szerk., *Bibliai lexikon* (Budapest: Szent István Társulat, 1989), p. 17.

7. Pilinszky a Teremtés könyvéhez írt egyik jegyzetében „Bűnbeesésünk” természetét igyekszik megérteni. „A Teremtő *közelsége*... az ember számára ez a közelség volt a Paradicsom. Szállás, minek a teremtés inkább csak kerete volt, de maga a Teremtő a tulajdonképpeni *helye*... Az ember ekkor még osztozott Isten és az angyalok ártatlanságában... Ártatlanok voltunk, azaz tökéletesen azonosak önmagunkkal... Bűnünk, elkövetett bukásunk, végső gyökerében misztérium... mintegy leváltunk, lemozdultunk önmagunkról, hűtlenné váltunk önmagunk lényegéhez... az ember elvesztette ártatlanságát, önmagával való azonosságát... 'Lemozdultunk' önmagunkról. Innét van minden kettősségünk” (PJP 457).

8. Ezek a Pilinszky-sorok is talán a *Viperafészek* lapjairól siklanak elő; a monologizáló főszereplőt felkavarja, hogy felesége házasság előtti párkapcsolata befolyásolja saját házaseletüket; ezért így vall: „olyan gyűlölet támadt fel bennem, amelynek keserű ízét, annyi esztendő után, még ma is érzem a számban” (57).

megfelelően személyes és költői valóságára ismer benne. Az emberi élmények mélységét olvasni merő íróként azonban Pilinszky először tárgyi ismertetésként fogalmazza meg valóságismeretét. Mauriac *Ami elveszett* című regénye kapcsán írja 1942. február 15-én: „Két házaspár titkokkal, emberi gyengeséggel és nyomorúsággal átszótt élete vonul el az olvasó előtt. Mauriac hidegen, szinte kegyetlenül rajzolja meg azt a poklot, ami ezeknek az »elveszetteknek« a számára már itt a földön elkezdődött.”⁹ A hideg ábrázolás Pilinszky versét is jellemzi a szinte érdektelenül közömbös, majdhogynem közönyös két kezdő szakaszban. „Talán...” „Lehet, hogy megfojtottalak...” (1/5, 7). „Különben olyan egy-remegy, / a gyilkos nem latolgat, / akárhogy is történhetett, / te mindenkép halott vagy” (2/1–4). A következő három szakaszban „ostobán / tűnődve” (3/1–2) indul, „önfeledten” (4/6) alakul, és „zokogva... / ...szomjazón” (5/5–6) teljesedik a szenvedély. Az utolsó három szakasz „kapkodón” (8/3) hányódó megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdései közé kimerült és kimerítő mondatok kerülnek; „A szenvedély kegyetlen” (7/6). Pilinszky olvasmányának mélye – annak kegyetlen hidege – áthatotta lelke és szövegteste mélyét.¹⁰

9. Pilinszky János, „Mauriac: Ami elveszett,” in *Publicisztikai írások* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia, 2011), p. 6. Mauriac 1930-ban írt regénye magyarul Just Béla fordításában jelent meg: Francois Mauriac, *Ami elveszett*, ford. Just Béla (Budapest: Cserépfalvi, 1941). Mauriac regényének címe kezdetként egy evangéliumi történet záradékában megszólaló, s a regény mottójául is szolgáló jézusi mondat végét idézi fel: „Mert azért jött az embernek Fia, hogy megkeresse és megtartsa, ami elveszett” (Lk 19,10). Ez a gondolat 1970-ben és 1973-ban is foglalkoztatta Pilinszkyt (PJP 633–4, 926–97).

10. Hankovszky Tamás szerint „Pilinszky versei a költő és Mauriac együttes tárgyalását aligha indokolnák.” (Hankovszky Tamás, „A kegyelem esztétikája: Pilinszky és Mauriac,” in *Új tendenciák a komparatistikában III – Nouvelles tendances en littérature comparée III*, szerk. Jacqueline Lévi-Valensi, Sebe-Madácsy Piroksa és Bene Kálmán (Szeged – Amiens: Juhász Gyula Tanárképző Főiskola – Université de Picardie, 1999), 370–375, p. 370.) Szávai Dorottya Pilinszky és Mauriac viszonyát párhuzamban s analógiásan mutatja be, végül a vizsgált szempontokon belüli arányok árnyalatnyi különbségét mutatja ki. Szávai Dorottya Pilinszky-versekből idézett példái joggal feltételezhető analógiákon alapulnak, kivéve a legkorábbi hivatkozást, az 1956. júliusi keltezésű verscímet („A szerelem sivataga”), amely nyilvánvalóan Mauriac-vonatkozású (Szávai Dorottya, „A többi kegyelem: Pilinszky és Mauriac,” *Vigilia* 65.7 (2000) 504–513). Pilinszky és Mauriac együttes tárgyalása azonban indokoltnak tűnhet már a viszonylag korai versek kapcsán is. Ezt példázhatják a „Miféle földalatti harc” sorai és a Pilinszky által ismert Mauriac-regények (*Ami elveszett*, *A könyörület csók*, *A méregkeverő*, *Az éjszaka vége*, *Fekete angyalok*, *Viperafészek*) közötti egyezések a szavak, a kifejezések, a formák és a szituációk szintjén. A vonatkozások regénybeli előfordulását visszakeresve azt

Pilinszky Mauriac-élet-mű-olvasása 1942 decemberében elmélyül. Újra Mauriac művészetéről szól „Írás a homokban” című eszmélődése.¹¹ Pilinszky szerint Mauriac hősei esetében az „örök nyugtalanság” – a „zűrzavar” (7/5) – „az eredeti bűn bélyege”, amit „elfojthat vagy esztelen tévelygésre kényszeríthet az ösztönök sűrűje, de soha végleg ki nem olthat.” Mint az 1943. júniusi versben: „Talán mohó idegzetem / falánk bozótja nyelt el? / Lehet, hogy megfojtottalak / a pusztá két kezemmel” (1/5–8); a poklot is idézve: „mint fojtott pincetűzvész” (6/8). Ahogy Mauriacot az „eliszaposodott életformák” izgatják, úgy Pilinszky „az alvadó iszapban” (2/8) ismeri fel, „mit elrabolt az öntudat” (4/7). Amikor Pilinszky azt veszi észre, hogy Mauriac „megdöbrentő vallomások, vádak ébreszt szereplőiben”, akkor arra is figyel, hogy „ez az író maga is vergődve ír.” A drámai monológot író Pilinszky felismeri Mauriacban „önmaga / hasonló sorsú mását” (5/3–4), aki „[s]zerkesztésében, mondataiban gubancos és darabos”, mert „a görcsös csomók” érdeklik. Ez a leírás magát Pilinszkyt és szövegét is jellemezheti, amint „magához rántja társát” (5/2), amit majd 3 sorral később közlő határozókkal átkarolva értelmez – „zokogva átöleltelek / és szomjazón” (5/5–6) –, s amely határozókat újra értelmez – „ahogycsak / szeretni merészelhetünk” (5/6–7) –, míg a mondatnyi szakaszon keresztül ugyanazt az alanyt jelenti a „rab” (5/1), a beszélő én (5/5) és az általános mi (5/7), miként ugyanazt a tárgyat jelenti a társ (5/2), a megszólított te (5/5) és az egy élő és halott (5/8) is. Mauriacnál megfigyeli Pilinszky, hogy „kíváncsisággal kutatja a szenvedélyek és a még bűnösebb közöny pusztító természetrajzát, alakjai

tapasztalhatjuk, hogy Mauriac szereplői nemtől, kortól, párkapcsolattól függetlenül egyszerre és egyetemesen alkotják Pilinszky drámai monológjának beszélőjét és megszólítottját, azaz Pilinszky korporatív vers-személyisége magára vette mindnyájuk terhét. Ez az *imitatio Christi* lehet az „evangéliumi esztétikáról” valló 1961-es „tűnődés” értelmében a „keresztény realizmus”, amely a bűn terhe elleni „harc” mint „föld alatti” folyamat. A zárójeles hivatkozások (PJM oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Pilinszky János, *A mélypont ünnepélye*, Próza, vol. 1 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), pp. 124–6. Ehhez közel áll a pokoli élményekkel szembenező 1963-as pontos diagnózis illúziótlan realizmusa (PJM 174–5). Ez utóbbinak a pozitív lenyomata ugyancsak 1963-ban „a konkrét feladatok szeretetét, a szeretet realizmusát” emeli ki (PJP 282). Így módon – szintén 1963-ban – adott a „Visszatérés a lényeghez”, ugyanis „a keresztény realizmus... kifinomítja a valóság iránti érzékünket” (PJP 324).

11. Ennek az írásnak a címe (a Pilinszky által a jelenéseket író Jánosra tett szövegvégi utalásán túl) Jézus mélyre – a földig – lehajló viselkedését is felidézheti, amelyet a bűnös asszonyról szóló evangéliumi történet jegyzett le (PJM 17–9; Jn 8,6).

következetes végzetszerűséggel jutnak el a végső összeomlásig – vagy a megvilágosodás kegyelméig”, de ez órá és a versére is igaz lehet. Az indító szakaszok közönyösségétől kezdve a „zűrzavar” (7/5) végzetszerű következetességgel viszi a beszélőt és szövegét az összeomlás – „félek, nem tudom, mi lesz” (8/1) – és a megvilágosító kegyelem határára – „mit rejt előlem, istenem, / mit őriz még a holnap?” (8/7–8). Válasz nincs. Csak a csend.

Mauriac egyik regényének filmadaptációja kapcsán 1964-ben Pilinszky úgy látja, a regényíró „maradéktalanul beöltözött hőseibe, »megtestesült« bennük”, különben nem „járhatta volna végig velük éjszakájukat”; majd azzal folytatja, hogy „művészete és hite tette lehetővé számára ezt az alászállást.”¹² Pilinszky önmegszólító versbeszéde ugyancsak megteheti ezt „egy este” (1/2), „ma éjjel” (3/2), „végső éjjelen” (5/1), amikor a beszélő a föld alá (vö., 2/5) sodródik (vö., 3/3), párjával együtt merül el (vö., 4/3) „alá az alvilágba” (4/4), ahol „földalatti harc” (7/1) részese. Mauriacnak a hőseiben történő megtestesülését Pilinszky úgy is megfogalmazza, hogy „szeretve-tartózkodva, negatív formaként, de annál forróbban, hűségesebben tapad hőseire” a regényíró „zseniális figyelme”. Hasonló a helyzet Pilinszky versében a beszélő és a megszólított között. A megszólított ott hever (vö., 2/5) a beszélő sejtjei között (vö., 2/7), illetve egygyévetetten összebújnak (vö., 3/6–7), egyikük a másikat „magához rántja” (5/2) és átöleli (vö., 5/5). Az 1964-ből származó párhuzam csak látszólag visszavetített, hiszen az 1942 decemberében írott áttekintés szerint Pilinszkynek már akkor élményszerű köze lehetett a film alapjául szolgáló regényhez.¹³ Pilinszky tehát Mauriacot olvasva megtanulta: „az örök emberinek örökös aktualizálása” a legfontosabb.¹⁴

Pilinszky számára örök emberinek és aktualizálandónak tűnt 1942-ben a kiszolgáltatottakkal való együttérzés, szimpátia, azaz részvétel a kiszolgáltatottak szenvedésében, a *compassio*, a könyörülettel teljes részvét, a szeretetgyakorlás. Erről a fogékonyságáról szól a feltehetően sajtóértesüléseken alapuló írása, a „Misszió a hadifoglyokért” (PJM 19–20). A háború harmadik évének végén fogalmazza meg Pilinszky, hogy a felejtésre „a személyes, egyéni fájdalom soha” nem képes. Ezért döbben rá saját feledékenységre 1943-ban „egy este” (vö., 1/1–2). Az otthontól, hazától „elszakadt” hadifoglyok

12. „A tékozló szív” (PJM 247–8).

13. Az 1927-ben Juhász Andor fordításában *A méregkeverő* címmel megjelent (Budapest: Révai) Mauriac-regény eredeti címe *Thérèse Desqueyroux* (vö. PJP 837).

14. „Mauriac ravatalánál” (PJM 393).

„fogolytelepeken” és „bányákban”, mélyen, a föld alatt sínylődnek, és „megpróbáltatás ... számukra az este ... ilyenkor eszmélhetnek csak rá igazán gazdátlan sorsukra.” A foglyok ellátására „[h]irtelen tűnt fel” egy mozgalom, „szinte a föld alól, mint a katakombák mélyéből”, s ez „a szeretet adósságát” jelenti az áldozatokkal szemben. A vers beszélő-jét is „egy hirtelen jött kényszer” (3/4) sodorja a megszólított mellé, s úgy látjuk őket, „mint összebújt szegényeket / a szűkös szalmazsákon” (3/7–8) a részvét jegyében. A szeretet adósságának kényszerét érezte Pilinszky 1965 elején Auschwitzban is, ahol egy fotót látott: egy fejken-dős öregasszonyt hajtottak a kivégzőbarakk felé „a salakos út jóváte-hetetlen közönyében”. Pilinszky hitt abban, hogy „jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasz-szonnyal.”¹⁵ Pilinszky már 1942–1943-ban azzal szembesült, hogy a jóvátehetetlen jóvátételének hite, azaz megtenni „az első lépést a kép-telenség e sötétjébe” valójában rejtett, „földalatti harc”, de „akár a föld alatt”, mégis az emberi természet nyilvánvaló része: „mit rejt előlem, istenem, / mit őriz még a holnap?” A hitnek ebben a harcában alulma-radni „az öngyilkosságot” jelentette volna számára, de „1942 őszén” és 1943 nyarán volt mit teljesíteni.

Pilinszky 1969-ben azt mondta, hogy 1939 után „olyan válsá-gosan alakult” az élete – többek között közelebbről nem pontosított – „egyéni érzelmi” bajai miatt, hogy „az öngyilkosság veszélye” fenye-gette. „Közvetlenül 42–43-ban” azonban történt valami, ami megmen-tette őt. Ennek része volt, hogy versei jelentek meg az *Ezüstkor* lap-jain, s hogy Örley István, bár „egy realizmust” kért számon Pilinszkyn, látni akarta Pilinszky újabb verseit is. Pilinszky ugyan nem értette, mit akart Örley a realizmussal, mégis elvitte hozzá a „Miféle földalatti harc” szövegét is, és azt Örley „elég realistának találta” (PJB 47–8). Noha tehát Pilinszky ezen a ponton az öngyilkosság reális veszélyével küszködött, nem tért ki a harc elől, hanem belébocsátkozott, alászállt a harc mélyére, „az alvilágba” (4/4), úgymond „szálla alá poklokra”. Később, 1974-ben, „Mauriac olvasása közben” jön rá Pilinszky, hogy ez „valamiképpen a »keresztény realizmus«”, azaz a krisztusi realizmus mintája, amelynek a rejtékében a béke és öröm „apró lángja” fölragyog, „hogy talán holnapra mindent beragyogjon” (PJM 450). Ez a föltámadó realizmus lehet részben a válasz arra, hogy „mit rejt előlem, istenem, / mit őriz még a holnap?”

15. A zárójeles hivatkozások (PJB oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoz-nak: Pilinszky János, *Beszélgetések* (Budapest: Századvég Kiadó, 1994), pp. 6–7.

Hogy mit rejt, és mit őriz a holnap még, nem tudni, illetve még nem tudni. Csak azt tudni, nem ez a harc a végső. Végső harc nincs. Csak ez a harc van. Az alászálló. A folyamatos – „leskelő” (8/6). Nemes Nagy Ágnes számol be arról, hogy Pilinszky nem talált jó jelzőt – névszót – a pokol elé. Pilinszky keresése, küzdése, küszködése, – költői – harca már legalább két éve tartott, amikor Örley István verset kért Pilinszkytól, s végül Örley „ajánlotta ezt a leskelőt.”¹⁶ Ily módon – *mutatis mutandis* – Pilinszky esetében is helyes lehet, amit Nemes Nagy Ágnes másutt írt: „Minden vers harc a megnevező és a névtelen között. Kis híján képtelenség. Ez a »kis híján« a költészet.”¹⁷

„Miféle földalatti harc...?” Kis híján vesztes. Kitarva azonban a mély rejtekében, „akár a föld alatt”, sokoldalú és fordultatos. Elrejt és megőriz. Amit „újra fölvet”: misztérium. A misztériumról szóló rejtett értelmű szöveg pedig a kriptogramma, különösen akkor, amikor az írás fordul egyet.

Ted Hughes kriptogrammája

Pilinszky János verseinek legismertebb angol fordítója Ted Hughes. A fordítás szoros értelemben vett története 1967-től 1976-ig tartott.¹⁸ A

16. Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs Örley Istvánról, *Holmi* 5.1 (1993) 43–49, p. 45.

17. Nemes Nagy Ágnes, *Szó és szótlanság* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989), p. 535.

18. Csokits János, *Pilinszky Nyugaton – A költő 32 levelével* (Budapest: Századvég Kiadó, 1992). Ted Hughes azonban már korábban kapcsolatba került a magyar költészettel. Egy 1956 elején írt levelében „Attila-fordítások” foglalkoztatják: „Szó szerinti fordításokat várok három változatban. Már egy harmincas válogatás megtenné. Persze reménytelen lenne pénzt keresni ezzel, de érdemes lenne megcsinálni.” A levél tágabb kontextusában Hughes a tervezet állapotában megrekedt vállalkozás okát így sejteti: „szeretnék valamit, mégpedig olyasmit, ami egészen más, mint szinte az egész modern angol költészet tompa közepszerűsége – amivel a legcsekélyebb közösséget sem érzem.” Egy mondattal később még megjegyzi: „Engem legalább annyira érdekel az Attila-vállalkozás, mint téged.” Ted Hughes, *Letters*, vál. és szerk. Christopher Reid (London: Faber, 2007), p. 34. A zárójeles hivatkozások (THL oldalszám) erre a kiadásra vonatkoznak. (Az idézett levélrészleteket Tóta Péter Benedek fordította.) Hughes levelének címzettje irodalmi érdeklődésű nővére, Olwyn Hughes, aki 1952-ben kezdődő párizsi alkalmazása idején ismerkedett meg művelt magyar emigránsokkal. Nővére közvetítésével ebből a körből kaphatta Hughes a következő ötletadó kötetet: *Hommage des poètes français à Attila Jozsef*, intr. Tristan Tzara, Adaptations d’après les traductions du hongrois de Albert Gyergyai, Claire et Ladislav Gara (Paris: Pierre Seghers, 1955). Ld. erről még: Tóta Péter Benedek, „Hármas egység: Csokits, Pilinszky, Ted Hughes és József Attila,” *Új Forrás* 44.6 (2012) 53–70.

Londonban 1976. augusztus 25-én bemutatott kötethez írt előszavában Hughes hangsúlyozza, hogy számára Pilinszky költészete és személyisége „személyhez szóló, egzisztenciális kihívást” jelentett.¹⁹ Hogy Pilinszky személyes és egzisztenciális kihívására az egyéniségében és életében mélyen érintett Hughes fordítóként mit válaszolt, azt a BBC 1976. augusztus 31-i hangfelvételéből tőle tudjuk meg (PJB 152–8) a következő két bekezdésbe sűrítve.

Hughes érdeklődve ismerte fel Csokits János „szó szerinti” fordításában „egy-egy igen szokatlan és szép angol vers körvonalait”. A fordítás módszeréről szólva Hughes feltételezi, hogy „egy versben többféle zene létezik”. Az első „a szavak zenéje”, de ennek lefordítása reménytelen. A második azonban, „a hanglegjtés, az érzelem zenéje minden nyelvben létezik, minden nyelvre átültethető”. Végül „a gondolatok lépcsőzetes kiépülése is egyfajta zene”; ez olyan, „mint egy számtani haladvány”, ami „rendszerint könnyen lefordítható” (uo.).

Hughes úgy gondolja, a fordítás eredményeként született „befejezett, kész angol versek” saját legjobb versei közé tartoznak. Úgy véli, nem Pilinszky verseit változtatta a sajátjaivá, hanem ő maga idomult ahhoz, ami vonzotta. Elismeri, amit az angol fordítás elvesztett, „az a felület zenéje, a magyar vers felületi feszültsége”, a visszhangzó szókincs,²⁰ a négyes és negyedfeles jambus váltakozása, valamint a félkeresztrímek, viszont amit sikerült lefordítania, „az a vers csontváza, belső szerkezete”. A fordításairól kialakított értékelését így összegzi: „az angol változatban visszaszereztünk egy felületet, amely teljesen eltér Pilinszky Jánosétól, de amely mégis versfelület, éspedig, úgy hiszem, az enyém” (uo.)

19. János Pilinszky, *Selected Poems*, ford. Ted Hughes és János Csokits, bev. Ted Hughes (Manchester: Carcanet New Press, 1976), 7–14, pp. 7, 12. Ugyanez Kada Júlia fordításában: Ted Hughes, „Pilinszky János költészete,” *Nagyvilág* 22.4 (1977) 584–589, pp. 584, 587.

20. Példák Pilinszky kifejezetten és lappangón visszhangzó szókincsére a „Miféle földalatti harc” első sorának első szótagjától utolsó sorának utolsó szótagjáig: „**Napokra**” (1/1), „**holnap**” (8/8); „álmosan” (1/3), „álom” (3/6), „álmom” (8/2); „talán” (1/5, 7/8), „tán” (6/1); „**megfojtottalak**” (1/7), „fojtott” (6/8); „halott” (2/4), „**halottat**” (5/8), „**halottan**” (6/6); „föld alatt” (2/5), „**földalatti**” (7/1); „föld” (2/5), „földről” (4/1), „átölelek” (5/5), „földalatti” (7/1), „ölsz” (7/8), „fölvet” (8/2), „föled a földet” (8/4), „**előlem**” (8/7); „hittem” (3/1, 7/7); „**éjjel**” (3/2), „**éjjelen**” (5/1); „eggyévettem” (3/6), „követtelek” (4/5), „visszavettem” (4/8), „fölvet” (8/2); „mint” (3/7, 4/1, 5/1, 6/8); „**az űr**” (4/1), „**a zűrzavar**” (7/5); „**elrabolt**” (4/7), „rab” (5/1); „újra” (4/8, 6/2, 8/2); „**élőt**” (5/8), „Véletlen” (6/1), „**élsz**” (6/6), „Miféle ... / ... miféle” (7/1-2), „**félek**” (8/2); „**leskelő**” (8/5), „**előlem**” (8/7). A felületi zene, a felület feszültsége alatt a többszörös rejtélyességgel rétegződő mélység szólamainak feszült zenéje hangzik.

Hogy Pilinszky személyes és egzisztenciális kihívására az egyéniségében és életében mélyen érintett Hughes költő-fordítóként vagy fordító-költőként milyen választ adott, hogyan válaszolt, azt részben megtudhatjuk abból, hogy „Miféle földalatti harc” – „What Underground Struggle” – lett az ő része.²¹ A fordításra ajánlott versek listáján 1967. május 16-án ugyan még nem szerepel ez a vers, de az elkészült fordítások egy szűkebb halmazában már időrendi helyén áll 1975. május 13-án.²² Hughes fordítói és költői válasza talán ebben a kronologikus beállításban közelíthető meg.

A Pilinszky-fordítások az évek (1967–1976) során gazdag szövegkörnyezetbe kerültek.²³ A „Miféle földalatti harc” a versen belüli dátumnélküliség miatt a múlt „[n]apokra” (1/1) történő utalás és a jövőt táró „holnap” (8/8) között öröknaptárba illő aktuális naplóbejegyzés karakterét kapja. A naplójelleg miatt a Pilinszky-fordítások szövegkörnyezetében a hozzá leginkább közelálló háztáji napló, a *Moortown Diary* lapjain²⁴ olvasható dátumozott bejegyzések között kínálkozik egy szöveg, hogy közelebb kerüljünk ahhoz, hogyan válaszolt Hughes a Pilinszkytól érkező személyes és egzisztenciális kihívásra.

21. A versfordítás szövegét a második javított és bővített kiadásból idézem: János Pilinszky, *The Desert of Love: Selected Poems*, ford. János Csokits és Ted Hughes, bev. Ted Hughes, memoár Ágnes Nemes Nagy (London: Anvil Press Poetry, 1989), 21–22. A zárójeles hivatkozások (P/H versszak/sor) erre a kiadásra vonatkoznak. Hogy érezni lehessen, mennyire eltérő egyazon vers két külön fordításának dikciója, prozódiaja, hangja, Ted Hughes fordítása mellett érdemes elolvasni Tótfalusi István fordítását: Pilinszky János, *66 vers*, angolra ford. Tótfalusi István (Budapest: Maecenas Könyvkiadó, 1991), 43–47.

22. Pilinszky János *Összegyűjtött levelei* (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), pp. 179–81, p. 369.

23. *Wodwo* (1967. május), *Crow* (1970. október), *Prometheus On His Crag* (1973. november), *Season Songs* (1976. május, az első versek 1968-ból), *Gaudete* (1977. május, eredete 1962–64-ből, átdolgozása 1971–72-ben, utószó hozzá 1975-ben), *Orts* (1978. augusztus, részletek belőle már 1975-ben), *Cave Birds* (1978. október, eredete 1974-ből, részletek már 1975-ben), *Moortown Elegies* (1978. október, ugyanez *Moortown* címen az azonos című gyűjteményes kötetben 1979 októberében, majd önállóan *Moortown Diary* címen 1989 szeptemberében, benne a versek dátumozva: 1973. február 13. és 1976. július 3. között). Ted Hughes feleségével, Carol Orchaddal, és apósával, Jack Orchaddal együtt 1972-ben vette meg Észak-Devonban a North Tawntonhoz közeli Winkleigh melletti Moortown Farmot; itt háztáji gazdaságot vezetett, gyümölcsfákat telepített, és természetes takarmányról gondoskodott birkáinak és szarvasmarháinak. Apósa 1976 februárjában bekövetkezett halála után bérbe adta, majd 1998-ban eladta.

24. A zárójeles hivatkozások (THC oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Ted Hughes, *Collected Poems*, szerk. Paul Keegan (London: Faber, 2003), 501–537. A *Moortown Diary* előszava: THC 1202–1205. Az idézett részleteket Tóta Péter Benedek fordította.

A háztáji napló kötetéhez 1989-ben írt utólagos előszavában azt rögzíti Hughes, hogy bár ezek a szövegek „mellékesen keletkeztek”, de mert a megtörtént események „érdekesekek” voltak, úgy érezte, hogy „részletes feljegyzést” kell készítenie róluk „gyors felvétel” formájában, hiszen ezek mindegyike élete „értékes pillanata” volt.²⁵ Hughes szerint ezek a szövegek „improvizált versek”, hogy általuk a maga módján „meglehetősen közel kerüljön ahhoz, ami történik, közel is maradjon, és kizárjon minden mást, ami kényszerítően megzavarná a figyelő szemet.”²⁶ Ez az aggódó törődés azért fontos Hughes számára, mert „ami bennük eredetiként jelent meg”, arról elmondhatja: „életem pillanata volt, amit nem akartam elveszíteni.”²⁷ Igényes hozzáállása miatt Hughes „a fordító helyzetében” találja magát mondván: „bármit teszek a szöveggel, biztos tönkreteszem az eredetit.”²⁸ Hughes mint költő és fordító tehát tapintattal és tisztelettel fordul a szöveghez, akár a sajátja, akár a másé, mert a mű sérthetetlen pillanatának aktualitását megőrizve felismerhetővé válik benne az, ami örök.

Mielőtt kiderülne, mi történik a Pilinszky–Hughes versben („What Underground Struggle”) valamikor 1967 és 1976 között, következ-zék Pilinszky 1943-as („Miféle földalatti harc”) versének ismeretében Hughes háztáji naplójából saját 1974-es verse, a „Harc” („Struggle”).²⁹ Itt „épp hajnal után” (3; 7/4) a bozóttá váló „bokrosodó sövény” mögött (3; 1/6) tanúi vagyunk annak, hogy a borjút az ellő üszőben „csapda” tartja fogva (9; 6/1), aminek fojtó következménye később érvényesül (48–50, 53; 1/7, 6/8). A félig világra jött borjú szőrén „meg-alvadt” mindenféle testnedv (15, 25, 32, 36; 2/6–8). Az egész esemény élet-halál küzdelme (1–57; 5/8, 6/6, 7/8), párviadala (41; 5/2, 5/5, 7/7–8). A harc talán már a földalatti alagúthoz fogható szülőcsatornában eldőlt (21, 28; 2/5, 7/1): úgy jön világra a borjú, hogy az alvilágba jut – az emelkedő jambikus „canal” helyét átveszi az ereszkedő trocheusi „tunnel”. A belépés az életbe egyúttal kilépés belőle: az introitus az exitus.

25. „The pieces ... came about by the way ... interesting ... note of the details ... fleeting snapshot ... a precious bit...” (THC 1204).

26. „So these improvised verses are ... my own way of getting reasonably close to what is going on, and stay close, and of excluding everything else that might be pressing to interfere with the watching eye” (THC 1205).

27. „And what was original here was ... a moment of my life that I did not want to lose” (THC 1205).

28. „I was in the position of a translator: whatever I might make of this passage, I was going to have to destroy the original” (THC 1205).

29. Az 57 soros vers eredetileg sorszámozással jelent meg (THC 508–10). Hivatkozás: sorszám.

Pilinszkynek a szavak világában gazdagon visszhangzó verséhez hasonlóan Hughes verse is visszhangzik.³⁰ Hughes versének visszhangjai meglepő hatásúak. Például a mennyiségileg megnyugtató formaalkotó, a „something gave” (28, 30), amely a vers elejétől és végétől is azonos mennyiségű, egyensúlyban lévő tömböt jelöl ki, szinte semmit nem jelöl ki a köztes állapotban megmaradó egyetlen sorban, legfeljebb az anyaállat magatehetetlen s ezért meddő vergődését (29). Szintén meglepő a visszhangzókon túl a visszhangtalan vagy a csak szinte visszhangtalan szó szerepe: a „mother” (10, 28, 40, 47) ismétlődését megelőző „heifer” (5) – az üsző, a még nem borjazott tehén, aki éppen most készül világra hozni elsőszülöttjét. Ebben a visszhangzó-visszhangtalan közegben újabb meglepő fordulat, hogy a félszülött borjú bőgő kiáltása (18) nyögő motyogássá (37) halkul. Ebbe az elcsendesedésbe beléhasít, hogy a korábban majdhogynem a Júda oroszlánja színében (9) megnyilatkozó borjú mint egy pietà Krisztusa (37) jelenik meg. Feltehetőleg az ellentétes akusztikus és figurális hatások együttese ebben a szakaszban jelöli ki a vers súlypontját a kétharmad-egyharmad arányában, hiszen a kimerüléssel felérő csúcson, a 38. sorban jelenik meg az a fény, amely akár kelet felől is kelhet – „easterly” –, de akár húsvétkor is támadhat. A vers utolsó sora után következő dátum fényében – „17 April 1974” – ez nem kizárható, hiszen 1974-ben április 14-én volt húsvét. Ami eddig meglepő volt, most már megdöbbszentő. Élve születés és születte halál. Akár meglepő, akár megdöbbszentő, tudjuk, hogy az április igen kegyetlen („the cruellest”),³¹ s csak elfogadni tudjuk, hogy a borjú életújító zarándoklatot³² kiváltó átmeneti életútja „döglesztő” („gruelling”, 45). Ezen a ponton az ember „hátrahúzódik” (42), mert minden erőfeszítése ellenére sem tudja, miféle erő van itt rejtve, s mit őriz még a jövő (vö. 8/8). A vers zárata

30. Például, de helyenként eltekintve a nyelvtani alakváltozattól: expect (1, 23), calf ([1], 5, 8, 43), down (2, 19, 23, 53), corner (3, 27), bone (5, 22), lift (6, 29), head (6, 12, 29, 39, 54), fling/flung (7, 29), face (9, 41), colour (9, 33, 35), enormous (9, 32), waist (10, 25), mother (10, 28, 40, 47), leg (11, 17, 21, 25, 29, 33), long (11, 33), limp (11, 46), back (12, 42), nose (13, 39), red (13, 34), half-born (16, 18), heave (17, 30), mooed (18, 37), sliding (20, 32), hand (20, 27), tunnel (21, 28), ease (21, 27), hip (22, 27), past (22, 27), wet (25, 32), hind (29, 33), light (33, 38), lay (37, 41, 45, 49, 54), day (38, 45), strength (42, 48), something gave (28, 30, + gave [43: 2×]), weight (46, 54), pour (46, 52), milk (46, 53), throat (49, 53).

31. „April is the cruellest month ...”. T. S. Eliot, „The Waste Land,” in *The Complete Poems and Plays* (London: Faber, 1969), p. 61. „I. The Burial of the Dead,” 1. sor.

32. „When in April ... people long to go on pilgrimages ...”. Geoffrey Chaucer, „The Prologue,” in *The Canterbury Tales*, modern angolra ford. Nevill Coghill (Harmondsworth: Penguin Books, 1982), p. 19. 1. és 12. sor.

szerint a személyes és egzisztenciális kihívásra adott válasz az élet és halál ügyében érintett egyéniség azonosítása. Ő, az elsőszülött és talán az egyszülött, egy *pietà* Krisztusa – a „Szenvedés Fia” (57).³³

Hughes ilyen háttér előtt fordította Pilinszky versét, illetve a Pilinszky-fordítás ilyen vers háttéréül szolgált. Egyik a másik vetületében egy igen szokatlan és szép vers körvonalait harcolja ki.

A „Miféle földalatti harc”, illetve most már a „What Underground Struggle” esetében jó lenne látni végre, hogyan idomul Pilinszkyhez Hughes, mit hoz elő Hughes fordított versében Pilinszky, milyen az a versfelület, amely eltér Pilinszkyétől, és Hughes sajátja.

Hughes egyfelől a Pilinszky-féle strófákat megtartani látszik, de a 6. versszak egy sorral hosszabb. Hughes lemond a négyes és negyedfeles jambikus sorokról, és inkább a háztáji naplóra emlékeztető verselésnek ad hangot, de míg ott a versszerűséget a sorkezdő nagybetűk még őrzik, itt még inkább érvényesül az improvizáló jelleg azáltal, hogy csak a mondatkezdő nagybetűk maradnak meg. A verselést talán a sorként jelentkező egységeknek tulajdonítható elkülönített jelentés biztosítaná azon túl, hogy Pilinszky szövegszerkesztését, a lépcsőzetesen kiépülő gondolatokat mint számtani haladványt Hughes lefordítja. Míg Pilinszky 64 soros magyar versében a visszhangzó szóállomány 16 tételt tenne ki, és Hughes 57 soros versében 39 visszhangzó elemet vélelmezhetünk, a Pilinszky–Hughes vers 65 sorában legfeljebb 12 tag visszhangzik.³⁴ A statisztikai ritkulást valami más egyenlíti ki, vákuumszerű hatására valami más születik meg.

Kiegyenlítés, igazítás vagy igazodás lehet a sorbővüléssel (P/H 6/9) hangsúlyossá tett „cellar”, amely az idegsejteket („cells” P/H 2/7) és a cellatársat („cell-mate” P/H 5/2) is képes magában foglalni, mégpedig úgy, hogy lehet tároló is a föld alatt, földalatti tároló is lehet, sőt sír is, s mi több, méhkaptáron belüli sejt, és vadállat odva is lehet. Bár kifejezetten vadállat nincs a szövegben, a hajszín árulkodó, mert nem egyszerűen szürke, hanem „grizzled” (P/H 2/6). Ez a megjelölés akár a szürkének nevezett félelmetes medvét is előhívhatja. Ez a medve a

33. A mitizált alak mintha a Szenvedő Szolga vonásait kapná, aki (már) nem kiált, nem emeli föl a hangját (vö. Iz 42,2) anyja méhétől fogva (vö. Iz 49,1), aki azt gondolja, hogy hiába fáradt, és haszontalanul tékozlta erejét (vö.: Iz 49,4), aki odaadta magát azoknak, akik tépázták (vö.: Iz 50,6), akinek a láttán megborzadnak (vö. Iz 52,14), aki sem szép, sem ékes, sem vonzó (vö.: Iz 53,2).

34. Például: forgot/forgetting (P/H 1/1, 4/6), dead (P/H 2/4, 5/8, 6/5), as (P/H 2/5, 5/1, 5/3, 5/7), buried (P/H 2/5, 7/7), earth (P/H 2/5, 8/4), cell (P/H 2/7, 5/2, 6/9), down (P/H 3/3, 4/3), dream (P/H 3/5, 8/2), like (P/H 3/7, 4/1, 6/8), underworld/underground (P/H 4/4, 7/1), living/alive (P/H 5/8, 6/6), hidden/hidden (P/H 8/7–8).

barna medvék észak-amerikai alfaja, s esetükben csak a szőrszálak vége halványodik ki. Naplóból tudjuk, hogy az amerikai születésű Sylvia Plath barna haját a nap kifakította,³⁵ árnyalata a vers szavához közel kerülhetett. Az „elárvult” („orphaned”) haj sem áll távol Hughes feleségétől, hisz a méhekről monográfiát író édesapja halála után félárva maradt. Ez a társítás az idegsejtek cellájától a méhek kaptárbeli celláján keresztül elvezethet a többlet sor cellájáig. Sylvia Plath kiadott levelei között olvasható édesanyja beszámolója, hogy Sylvia 1953. augusztus 24-én öngyilkosságot kísérelt meg. Édesanyja távollétében elvette az altatóit, és bevette őket az alagsori tárolóban, amelynek a bejáratát rendszerint tűzifa szokta eltorlaszolni.³⁶ Az angol fordítás „smothered” (P/H 6/8) – „fojtott” – jelzőjéből az amerikai szóhasználat akár a megsemmisítést is kihallhatja, aminek a kísértetiességet fokozza a szó mélyén rejlő („mother”) tartalom tudata.³⁷ A fordításban mindezen tűnődő – „mulling” (P/H 3/1) – beszélő amerikai köznyelvi fordulattal él (*OED*). Tudva-tudatlan, akarva-akaratlan, Hughes a Pilinszky-versben felismerni vélhette „önmaga / hasonló sorsú mását” (5/3–4) – „a second self / of his own fate” (P/H 5/3–4). Így a Hughes-fordítás beszélője is „magához rántja társát” (5/2) – „pulls his cell-mate to him” (P/H 5/2).

Hughes ebben a szép és szokatlan versben mintha megtalálta volna, ami őt vonzotta, és hozzá idomult. Megtalálta a szavakat és a felületet, amely teljesen eltér Pilinszkyétől, de amely mégis versfelület, éspedig Hughes sajátja. A dátumnélküli, a kezdetet és a véget ki nem jelölő napok nélküli vers a beszélője, fordítója mindennapi élményét ragadja meg, s nem is veszti el soha.

35. A zárójeles hivatkozások (SPJ oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Sylvia Plath, *The Journals 1950–1962*, szerk. Karen V. Kukil (London: Faber, 2000), pp. 50, 73, 90–1, 108, 117, 457.

36. A zárójeles hivatkozások (SPL oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Sylvia Plath, *Letters Home: Correspondence 1950–1963*, vál. és szerk. Aurelia Schober Plath (London: Faber, 1976), 125.

37. Sylvia Plath naplójának lapjai felfedik anyja iránti mélyen rejlő ellenszenvét. „[P]okoli jó érzés kifejeznem anyámmal szembeni gyűlöletemet ... ‘... gyűlölöm’” (SPJ 429). „Anyám megölte az egyetlen férfit, aki engem erősen szeretett volna egész életemben... Gyűlölöm érte” (SPJ 431). „Tehát hogyan fejezem ki, hogy gyűlölöm anyámat? ... mint gyilkosra gondolok rá: aki ‘megölte’ apámat ... micsoda kép lenne megölni őt, elszorítani bőrös-eres torkát ... De túl finom voltam az öléshez. Magamat próbáltam megölni ... Micsoda gondolat: Tegyek magammal, amit mással tennék. Megöltem volna őt, hát magamat öltem” (Micsoda vérfagyasztó összevetés az evangéliumi aranyabállyal: Mt 7,12, Lk 6,31. SPJ 433). „[Az] ölési kényszer átirányítva anyámról magamra” (SPJ 447). A részleteket Tóta Péter Benedek fordította.

A háztáji napló verssé lett feljegyzéseihez utólag írt előszavában Hughes megjegyzi, hogy végső soron egy halottra, az apósára emlékezik (THC 1205). Az éppen közeli halottra történő emlékezéssel párhuzamosan készülő fordítások kapcsán pedig mintha egy régen megholt születne újjá. Még akkor is, ha a beszélő/fordító így szól: „I am afraid. I fear what will happen / if, once again, my dream exhumes you” (P/H 8/1–2), azaz „Én félek, nem tudom mi lesz, / ha álmom újra fölvet” (8/1–2). A kriptogramma ennek az álomnak a kulcsa.

„belesimulni / az álomba”

A *Születésnap levelek* kötetében³⁸ az „Álomélet” bemutatott szereplője „minden éjszaka” alászáll „a szentély-kriptába”, apja „sírjába”.³⁹ A bemutatott szereplő célja beteljesedése végett alagutat fúr „egy pincébe” – „into a cellar”.⁴⁰ Másutt a beszélő zuhan, miután a bemutatott szereplővel szédülten egymásba kapaszkodtak.⁴¹ Ismét másutt a beszélő áprilisban földalatti menekvésbe kezd,⁴² de amit a földalatti újra fölvet (vö. 8/2), az a két hónapja halott álombeli látomása,⁴³ akit a beszélő az utolsó levele szerint napokra elfeledett (vö. 1/1) péntek délutántól hétfő reggelig.⁴⁴ „Különben olyan egyremegy,” (2/1) – „It makes no difference” (P/H 2/1). A beszélő és a bemutatott is ugyanott áll: „Otto képe” – az apa és após előtt.⁴⁵

Hughes szinte szóról szóra ugyanúgy kezdi a verset – „You stand there at the blackboard ...” –, ahogy a papust Sylvia Plath is idézi – „You

38. Ted Hughes, *Birthday Letters* (London: Faber, 1998) in THC 1043–1170. A magyar hivatkozások (Szl oldalszám) az alábbi kiadásra vonatkoznak: Ted Hughes, *Születésnap levelek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001).

39. „Dream Life,” „Álomélet,” ford. Tandori Dezső (THC 1135; Szl 155).

40. „Telos,” „Telosz,” ford. Tandori Dezső (THC 1157; Szl 191).

41. „18 Rugby Street,” „Rugby Street 18,” ford. Várady Szabolcs (THC 1058; Szl 31).

42. „Epiphany,” „Epifánia,” ford. Mesterházi Mónika (THC 1115, 1117; Szl 124, 125–126).

43. „The Offers” (THC 1180–1183), amely a Leonard Baskin által 110 példányban kiadott kötetben jelent meg (*Howls & Whispers* [Gehenna Press, 1998]), de 1998. október 18-án olvasható volt a *Sunday Times* lapjain is. Gergely Ágnes fordítása: „Az ajánlatok,” *Holmi* 19.8 (2007) 1012–1014.

44. Ted Hughes, „Last Letter,” in *New Statesman*, 11 October 2010, pp. 43–44. Sylvia Plath halála napja hétfő, 1963. február 11.

45. „A Picture of Otto,” „Otto képe,” ford. Géher István (THC 1167; Szl 209–210).

stand at the blackboard ...”⁴⁶ – egy 1930-ban készített fényképről (SPL 17). Hughes ezzel a Plath-sorral kerül egyből a „sötét tárnába” („in the dark adit”), ahol a feleségét, a papus lányát keresi.⁴⁷ Itt azonban csak az apóssal találkozik szemtől szembe („face to face”), ahogy valaha Sylvia fejének agyagmása is „biztos” szemtől szembe („[f]ace to face”) került az Atyával („the Father”) „[a] Cam folyó iszapágyán”⁴⁸ – lenne az akár a Styxé. A vers beszélője így is szólhatna: „eggyévetett az álom... / együtt merültem el veled / alá az alvilágba... / követtelek... / ... átöleltelek... / szomjazón, ahogycsak / szeretni merészelünk / egy élő és halottat” (3/6, 4/3-5, 5/5-8). Hiszen Hughes és Plath szavai, versei egybekerültek a műben, a lapon. Akárcsak Ted és Otto.

Hughes azonban nem Sylvia Plath személyét veszi vissza, hanem az egybekerülés ellenére megkülönbözteti „önmaga / hasonló sorsú mását” (5/3-4). Szükségszerű, mert Sylvia Plath naplója lapjain összemósódott apa és férj. Plath 1958. május 11-én írja öntudattal a „művészi tudattalan” szövegkörnyezetében: az apakép „vonatkozik saját apámra, az eltemetett férfi múzsára & isten-teremtőre, aki feltámadt, hogy társam legyen Tedben” (SPJ 381). 1958. december 27-én pedig ezt írja:

Öt apámmal azonosítom bizonyos alkalmakkor, és ezek nagyfontosságúak: pl. összetűzésünkkor a tanév végén, amikor egy adott napon nem ott találtam, hanem egy másik nővel... Ez nem

46. Sylvia Plath, „Daddy” in Sylvia Plath, *Collected Poems*, szerk. Ted Hughes (New York: Harper & Row, 1981), 223.

47. Ezen a ponton egyesek megállnak, és az Orpheusz-analógiát vélik felismerni, például Keith Sagar (*The Laughter of Foxes: A Study of Ted Hughes* [Liverpool: Liverpool UP, 2000], 83-86), vagy Lynda K. Bundtzen („Mourning Eurydice: Ted Hughes as Orpheus in *Birthday Letters*,” *Journal of Modern Literature*, 23.3-4. (2000) 455-469). Hughes azonban éppen Keith Sagarnak írt egyik levelében hárítja el ezt a szükségszerűséget 1998. július 18-án. „Orpheusz története jutott először eszembe S. P. halála után. Elvetettem: azt gondoltam, túl árulkodó lenne kihasználnom a helyzetet – túlságosan is tudatában voltam árulkodó voltának. A minap került szemem elé egy vonatkozó feljegyzésem. Sokkolt, amit Plútó válaszolt: Nem, persze, hogy nem szerezheted vissza. Halott, te hülye” (THL 723. Tóta Péter Benedek fordítása). Hughes nem is fordította le Ovidiustól Orpheusz és Eurüdiké történetét. Ugyanakkor éppen Sylvia Plath egy feljegyzése nem zárna ki ezt a lehetőséget. Amit az anyja iránti gyűlölete kapcsán ír le – „Gyilkos. Vigyázat. Halálos, mint a kobra” (SPJ 433) –, nagyjából megfelelhetne az Eurüdiké-analógiának, hisz őt éppen egy kígyó marta halálra, amikor a méhész Arisztaios elöl menekült (Robert Graves, *A görögök mítosza*, vol. 1. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970), pp. 173, 441-2).

48. „The Earthenware Head,” „Az agyagfej,” ford. Tandori Dezső (THC 1080; Szl 67).

annak a képlete-e, amit érzésem szerint apám művelt velem? Azt hiszem, talán az... Ted, mindaddig, amíg ő a férfi az életemben, apámat helyettesíti: de másban nem. Nőkkel elkövetett hűtlenségének formái visszhangozzák félelmemet apám anyámhoz és Halál Úrnőhöz fűződő kapcsolata miatt (SPJ 447).

Ez az öntudatos „művészi tudattalan” vagy tudatalatti, a tudat alvilága szinte joggal válthatja ki, hogy a versbeli beszélő végül kimondhassa: „mit elrabolt az öntudat / most újra visszavettem” (4/7–8), illetve a fordítás beszélőjétől végtére elhangozhassék: „I clutched again what wakefulness / had stolen from me” (P/H 4/7–8). Ted szemtől szembe megkülönbözteti Otto és saját énjét. Levél ez az én születéséről, újjászületéséről, affajta feltámadásáról. Ettől az új napig, a megújult élet napjáig tartó virrasztástól mint földalatti harctól lehet például a szem szöglete véres (7/3–4).

Az 1963-as év fojtásként nehezedett Hughes életére, amit csak úgy tudott feloldani, hogy nemcsak megírta a születésnap leveleket, hanem ki is adta a *Születésnap leveleket*, írta fiának, Nicholas Hughesnak 1998. február 20-án (THL 713). Hughes leveleinek tanúsága szerint ezek a versek viszonylag korán kezdtek készülni; ennek formálódó jeleit már a Varjú-versek idején, 1965-ben észlelte, írta Keith Sagarnak 1998. július 18-án (THL 719). A fiának írt levelében említi, hogy 1965 és 1969 között áttételesen, szimbólumok útján igyekezett boldogulni terhével, de közben elvesztette önmagához fűződő kapcsolatát („lost contact with myself” THL 710, 712). Ez az állapot akkor kezdett megváltozni, amikor „1970–71–72-ben” a Plath-szövegek körüli kritikai hangzavar kiűzte bozótjából („thicket” THL 719).⁴⁹ Korábban, 1997. augusztus 15-én Sagarnak is azt írta, hogy a 70-es évek eleje óta készítette ezeket a szövegeket (THL 692). Seamus Heaney azt tudja meg Hughes 1998. január 1-i leveléből, hogy a születésnap szövegek már vagy 25 éve készültek (THL 703). A fiának írt levelében lyukad ki oda, hogy a születésnap levelek nélkül „az igazi énem nem élhetett volna tovább, nem tartott volna velem, és nem segített volna tovább élnem... és most csupa meglepetés az életem... teljesen megújult a lelkem... szabad a képzeletem” (THL 712–3, az aláhúzás Hughes jelölése). Alászállni a „Struggle”, a „Harc” szülőcsatornával felérő alagútjáratába („tunnel”) az én újjászületésével is járhat.

49. Ennek nyilvánvaló jele saját kritikai válasza, „Publishing Sylvia Plath” 1971. november 21-én az *Observer* lapjain (Ted Hughes, *Winter Pollen: Occasional Prose*, szerk. William Scammell (London: Faber, 1994), 163–169).

Ez a harc a küzdelmesség ellenére is odáig vezetett, hogy a beszélő kiengesztelődött önmagával és a megszólítottal, akihez a kötet, illetve akihez a vers szól. Ez utóbbi esetben a címbeli név képe (OTTO – OttO – otto – oTTo) a vers rímképletének absztrakt formáját is adhatja: keretes. Torokszorongató, ölelő, átölelő, magába temető, magából kibomló. Ez még ott is érvényesül, ahol a sorvégi rím rémesen bizonytalan, mint például a második szakaszban, ahol azonban a döbbenet, a nagy sokk az első sor elején és a negyedik sor végén megmenti a helyzetet; vagy nagyobb léptékben, és még nagyobb erővel érvényesül az eggyé váló elválaszthatatlanság a negyedik szakasz első sorában és az ötödik szakasz utolsó sorában, hogy ez a nagy ölelés akár arra is ráirányítsa a figyelmet: a vers kétharmad-egyharmados törésében álló sor is karolva keretez, ölelve emel ki, és árnyékol be egy arcképet.⁵⁰ Az alapgesztus mindent átívelővé válik – az első szakasz negyedik sorának rímszótagja és az utolsó szakasz első sorának rímszótagja Owen rímtechnikájára, a *pararhyme* vagy *half-rhyme* gyakorlatára emlékeztetve a magánhangzó+N hangállománnyal felkarolja az egész verset, s mindazt, aki és ami benne van, ahogyan az első sor végén álló német névből származó melléknév utolsó szótagjának és a német népnév főnevesülő melléknevét hordozó legutolsó sor utolsó szótagjának magánhangzó+N hangállománya is ezt teszi – ápol és betakar. Eddig és így tartott a földalatti harc. Kialudt. Aludhatunk.

Hughes ehhez a végül alváshoz vezető kialvó harchoz bajtársat Wilfred Owen személyében nyert. Az 1914-től 1918-ig tartó „Nagy Harc”, a „Great War” 25 éves korában 1918. november 4-én a harc mezéjén elesett költője segít Hughesnak ebben a különös szembesülésben. „Különös találkozás” Owen versének címe.⁵¹ Az alagút (tunnel) Hughes versének 11. sorában Owen versének 2. sorából is ismerős lehet; a megszólítás (barátom, my friend) Hughes 19. és Owen 40. so-

50. Ez a többszörösen rengésálló alvilág hátborzongatóan látnokinak bizonyult: Otto Plath unokája, Sylvia Plath és Ted Hughes fia, Nicholas Hughes 2009. március 16-án önként követte nagyapját és anyját az alvilágba, felakasztva magát. Erőtlennek bizonyult ez a többszörös kompozicionális védelem, mint ahogy apja 1998. február 20-i levele is: „reméljük, mindez kicsit se volt túl későn. Azt remélve mondom ezt neked, hogy ebből sok mindent megértesz... 1963-ban téged erősebb csapás ért, mint engem. De meg kell birkóznod vele, ahogy nekem is meg kellett... Vannak eszközeid – ha élsz velük, minden megváltozik körülötted” (THL 713).

51. „Strange Meeting,” in Wilfred Owen, *Collected Poems* (London: Chatto & Windus, 1977), 35–36. Ted Hughes és Seamus Heaney ezt a verset válogatta be közösen szerkesztett antológiájukba: *The School Bag* (London: Faber, 1997). Kappanyos András fordításában in *Angol költők antológiája*, vál., szerk. Kappanyos András (Budapest: Magyar Könyvklub, 2000), 451–452.

rában visszhangzik; az alvás mindkét vers utolsó sorában közös, ahol is mindkét versben magára marad a beszélő és a megszólított, akár alva, akár halva, legyen az német katona Owen versében, illetve német bevándorló apa/após, vagy német eredetű szülőktől származó lány/feleség. Kiengesztelődve, békében nyugszanak. Rest in peace. Requiescant in pace. Születésnap levelek, mint szüntelen rekviem.

Hughes, ha akarta volna, e tekintetben is megtalálta volna „ön-maga / hasonló sorsú mását” Pilinszkyben, aki 1966. december 25-én, az isteni születés újra meg újra elérkező ünnepén hírlapi tudósításban számol be Benjamin Britten *Háborús rekviem* című oratóriumának budapesti előadásáról, amelyben megfigyeli „a modern szöveg hullámozását, ölekezését”, miközben „a modern tragikum zaklatott, lázas szavai elcsitulnak” (PJM 316–318). Az utolsó, „Libera me” tételben Owen verse, a „Különös találkozás” a kortársnak számító betét forrása.⁵² Owen versének végét követően a fiúkórus és a szoprán szóló éneke: „*In paradisum deducant te angeli...*” Ez a nyitánnyal felérő zárlat talán Hughestől sem teljesen idegen. Fiának írva emlékezik vissza a már idézett levélben egy mozzanatra, amelyben részben Sylvia Plath is érintett: „egy alkotótáborban voltam ... az édesanyáddal. Itt kezdtünk el igazán írni ... Naponta vagy egy órán át Dante *Isteni színjátékából* olvastam magamnak – hangosan olaszul. Dante nyelvének hangja egyedi, a szavakat igen mélyreható erővel fűzi össze. Egész szellemi világa olyan csodálatos, hogy szívesen mártózik meg benne az ember... a Paradicsom végeztével... volt egy álmom... értelme számomra: kapcsolatot teremtettem, s ez barátságosan nyitva áll” (THL 708–9).⁵³ „... vigyenek az angyalok...” Az égi seregek. Álomba simulva.

„egy utolsó legyintés”

„Isten tudja, miféle könyv ez az enyém...” tűnődik Ted Hughes, amikor levele címzettje újra Seamus Heaney 1998. június 27-én (THL 717). Közhelyszerű fordulat, de komoly ember kritikus helyzetben hiába nem veszi.

52. Pilinszky reméli, hogy ismertetésre törekvő s Owen versrészleteit prózában fordító igyekezete „legalább durva térképét adja a ritka erejű mű élővilágának” (PJM 318).

53. Hughes „A Picture of Otto” című versének a rímszerkezetén túl érdekessége még az egyedüli zársor. Emlékeztethetne ez arra, hogy Dante minden egyes énekének tercínait egy rímváró sor fejezi be. Részben talán ez a formai vonás is hozzájárulhat ahhoz, hogy Hughes pokoli tapasztalata dantei komédiába illő fordulatot vehessen legalább a részleges megértés határáig.

Utolsó legyintésünk legyen újra az első. Pilinszky szerint „a közhely, a »közös hely« többnyire »örök hely« is ... a mindenkori jövő számára. Rejtett kincs, örök forrás...” A közhely fontos, mert „egyszerre kifejezője a kimondhatónak és kimondhatatlannak, a konkrétan adott és a természetfeletti világnak, annak, ami aktuális és annak, ami örök.” Az igazi közhely „szent hely... múltunk és örök jövőnk metszési pontján.” Közhelyek nélkül „lehetetlen az ember többsíkú realitásának megvalósítása ... bennük és általuk létünk egyszerre zajlik az aktualitások és az időtlen realitások síkján.” Ebben az értelmében „[a] nagy nyelvi közhelyek ... kimeríthetetlen forrásai életünknek.” Ha a közhelyek elveszítenék értéküket emberi „elégtelenségünk” miatt, „visszahódításuk se történhet másképp, mint teljes emberségünk, szellemi és lelki életünk alapvető megújítása árán.” Ha végül a közhelyet visszavettük, rájövünk: „[a] valódi közhely, *közös hely*, olyan, mint a megunt és elhagyott atyai ház, mely hűtlenségünkben is lankadatlanul egész egzisztenciánk legmélyebb megértését kínálja fel számunkra” (PJP 576–7).

A közhely nagy általánosságban is egy adott állapot elég pontos leírását vagy felmérését adhatja. Ilyen belátáshoz segíthet Hughes olvasása közben Pilinszky szövege „Mauriac olvasása közben” (PJM 449–450). „Leverő és fölemelő érzés” az öreg író leveleit/*leveleit* olvasni. „Belső, lelki” emlékezés: „mi élteti ma is a múltból, a hanyatló és a fiatal szív dobogása miként is interferál a mában, a közelgő elmúlás szorításában. Kívülről nézve innét lapjainak időrendi szeszélyesége, de innét megrendítő belső következetessége is.” Ez „a különös erejű” írás „mindent elereszt és utoljára szorít magához”. Erre nincs jobb leírás „a hit illúziótlanságánál”. Esetleg „[m]ég van benne valami ódzkodás, keserűség és neheztlenség, de már fölragyog, megjelenik a szív rejtekében a béke, az öröm apró lángja, hogy talán holnapra mindent beragyogjon.” Ez azért várható, mert „[n]ehezen ugyan, de elfordult az illúzióitól; fogyó, maradék erejével ... egyedül a valóságot kutatja, kívánja ... Az illúziótlan valóság előszörre száraz szikla csupán, nehéz elhinni, hogy egyedül belőle fakadhat fel az élet forrása.”

Pilinszky „személyhez szóló, egzisztenciális” kihívására tehát ez a válasz adható talán: Aki a kétségbeesés ellenére is kitart saját drámájában az illúziótlan közhelyek mellett, övé a mély⁵⁴ ünnepély.⁵⁵

54. „Mély: ... 7. A lényegbe hatoló... 8. Teljes lélekkel átélt” (*Magyar értelmező kéziszótár*, Második, átdolgozott kiadás, szerk. Pusztai Ferenc és mások, [Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003], 917).

55. A dolgozatrészek címének forrása kettő kivételével Pilinszky János verse, „A mélypont ünnepélye”. Köszönöm, hogy írásom kritikus értékelésével segítette munkámat Ferencz Győző.

**SEXOPHONOLOGISTIC
SCHIZOPHRENESIS**

*Társtudományok
Sister Disciplines*

Éva Illés

When the Rules are There to be Broken

For Feri, an ardent breaker of rules and dedicated flouter of conventions. Long may he continue this practice.

Introduction

Just as there are rules of grammar, there seem to be rules of engagement in communication as well. While acquiring a language, children learn not only how the abstract system of grammar works but also how to use their words in interaction with other people. They are taught by their parents that they must say “Hello” to the old lady next door and that in certain situations they should, under no circumstances, say what they think or mean. When learning a second or foreign language, students are taught the rules of the grammar of the new language as well as the differences between the use of their mother tongue and the foreign language in various situations. Throughout, the focus is on adherence to rules and socially sanctioned conventions which govern language behaviour in the foreign language. As a result, in language teaching, grammar is seen as a set of rules which have to be obeyed rather than “as a device for indicating the most common and recurrent aspects of meaning”¹ that should be exploited by language users to suit their communicative purposes. The inclusion of culture in English language teaching (ELT) and the concomitant urge to encourage learners to behave like native speakers have further highlighted the importance of conformity, often stifling the creativity which inheres in language use.

This paper argues that some of the theories which have informed the communicative approach to ELT do not view language use in terms of rigid adherence to rules. They are not prescriptive in nature and what they claim, among many other things, is that just as the rules of grammar, the norms of language use can also be bent and broken in order to create novel and/or individual meanings and achieve more

1. Henry G. Widdowson, *Aspects of Language Teaching* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 87.

forceful communicative effects. In this sense, breaking rules and flouting conventions are as much part and parcel of communication as what is generally considered appropriate language behaviour.

Rules of Use

In response to Chomsky's definition of competence as the knowledge of the abstract rules of grammar,² Hymes points out that knowing grammar is necessary but not enough to meet the requirements of real-life communication. He claims that, similarly to grammar, there are "rules of use"³ that competent communicators are aware of when engaging in interaction with other people. These rules enable them to judge "when to speak, when not, and as to what to talk about with whom, when, where, in what manner."⁴ In order to include the rules of use, Hymes has extended Chomsky's notion and introduced communicative competence, which entails not only the knowledge of grammar but, with two other components, the knowledge of what is appropriate in particular contexts of use as well.

Given the importance attached to appropriateness, Hymes' rules of use can be interpreted as rules of etiquette which "regulate interpersonal relationships" where "these relationships exist independently of the rules of etiquette."⁵ Searle calls these regulative rules and distinguishes them from constitutive rules which not only regulate but "create or define new forms of behaviour."⁶ An example of the latter type of rules is chess or football where the activity is defined and has existence in reference to its particular rules.

Searle argues that the meaning that people intend to convey with their utterances should be investigated in reference to constitutive rules rather than regulative ones. When he sets out to define and describe what constitutes various speech acts such as promise, threat, request, etc., he attempts to identify the conditions which must obtain for an utterance to be understood as a particular speech act. A

2. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1965), p. 4.

3. Dell Hymes, "On Communicative Competence," in *Sociolinguistics*, ed. John B. Pride and Janet Holmes (Harmondsworth: Penguin, 1972), 269–293, p. 278.

4. Hymes, p. 277.

5. John Rogers Searle, "What is a Speech Act," in *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), 39–53, p. 41.

6. Searle, p. 41.

request, for instance, has to entail a future act of the hearer and should be something that the hearer would not do without having been asked. Furthermore, for an utterance to count as a request, the speaker must want the future act to be carried out and the hearer should be able to do the act.⁷ The non-fulfilment of a condition may result in the non- or misunderstanding of an utterance and the hearer not performing the requested act. The issue of what linguistic realisations of speech acts are appropriate in what context is not addressed by Searle since this would entail regulating language behaviour rather than establishing contextual meaning.

Thus, speech act theory, which provided one of the foundations of communicative language teaching, lacks the prescriptive trait it has acquired in ELT. The constitutive rules of speech acts were replaced with regulatory ones when appropriateness was defined in reference to native-speaker norms of how to perform various speech acts. As a result, learners' use of the English language is expected to conform to what is considered acceptable and appropriate behaviour by native speakers.⁸

Grice's Cooperative Principle

Another pragmatic theory, Grice's Cooperative Principle (CP) and its maxims, is often misconstrued not only by educationalists but by researchers as well. Grice lays down the ground rules of communication when he observes that people have a shared understanding of how they should communicate with each other, how an exchange should unfold and how the participants should contribute in order to achieve mutual understanding:

We might then formulate a rough general principle which participants will be expected (...) to observe, namely: Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. One might label this the COOPERATIVE PRINCIPLE.⁹

7. Yan Huang, *Pragmatics* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 105.

8. Éva Illés, "Communicative Language Teaching and English as a Lingua Franca," *Vienna English Working Papers* 20 (2011) 3–16, p. 5.

9. Paul Herbert Grice, "Logic and Conversation," in *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, ed. Peter Cole Peter and Jerry L. Morgan (New York: Academic Press, 1975), 41–58, p. 45.

Grice has outlined the CP in reference to four maxims: the maxim of quantity (Be informative), quality (Be truthful; provide evidence), relation (Be relevant) and manner (Be perspicuous).

The blame for the fact that the CP and its maxims are often thought of as regulatory rules partly lies with Grice and the wording of his theory in particular. The use of the imperative seems to suggest to most readers that when people communicate they always *have to* be informative, truthful, relevant, clear and, above all, cooperative.

In fact, nothing could be further from the truth. First of all, the degree to which interlocutors have to obey the maxims is always relative to the requirements of a particular situation. You do not necessarily have to provide evidence to support your view of a film you have seen in a conversation with friends – information which is, however, required when you publish a review of the same movie. (In fact, sometimes some people do not even have to see a film or read a book in order to express an opinion about it.) Secondly, Grice stresses that people often deliberately disobey the maxims in order to create implicatures, which then have to be worked out by the hearers in reference to the maxims that have been flouted. For instance, when a patient provides more information than is normally expected and describes not only the symptoms of an ailment but names the disease as well, there may be a range of implicatures depending on the patient's intention. By giving more information than necessary (and flouting the maxim of quantity) the patient might want to indicate that s/he is a doctor or somebody who is knowledgeable about medicine, and therefore the doctor should act with more care and caution than usual. Interestingly, although creating and working out implicatures requires more effort, people do not seem to mind the extra work they have to put in for the sake of some added communicative effect.

The assumption that Grice does not have regulative rules in mind is further supported by the fact that he uses the terms *principle* and *maxim* rather than *rule* when formulating his theory. This is no coincidence given the differences between rules and maxims. Whereas rules are “yes/no in their application,”¹⁰ are definite (have no or few counter examples) and exclusive (applying one rule precludes invoking another), maxims are more or less, probabilistic and can co-occur. Principles and maxims offer choices and allow language users to de-

10. Jenny Thomas, *Meaning in Interaction* (London and New York: Longman, 1995), p. 108.

cide how they wish to convey their intended meaning. Flouting maxims is therefore as much part of communication as conformity.

Conversation Analysis (CA)

Conversation analysis, the study of the practical reasoning ordinary people use when they achieve understanding in everyday interactions, aims to identify universal features of the organisation of talk which characterise communicative exchanges. The principal findings of CA include, for example, adjacency pairs which comprise a pair of turns such as question and answer, invitation and acceptance or rejection, or greetings which take return greetings.¹¹ When there are two second pair parts as in the case of invitation, for example, one is the preferred sequence (acceptance), while the other is the dispreferred one as it threatens the face of the person who has issued the invitation. The amount of remedial work necessary to alleviate the effect of turning down an invitation will depend on what is considered polite in a particular situation.

Other features of talk such as turn-taking or repair also include a preferred course of action, like the tendency to favour self-repair. But as in pragmatics, in CA too, speakers have the choice and can opt for the dispreferred way of acting “if they deem that the local exigencies of the conversation require it.”¹² Although he refers to rules in CA, Gardner is also keen to note that “these are rules to be oriented to, not slavishly followed.”¹³

Arguing

In the particular context of arguing, too, there are preferred ways of participation: the primary objective is “to resolve some issue,” and the arguers are supposed to present “pointed reasons” and proceed “from good motives to good ends.”¹⁴ However, often there are other goals,

11. Rod Gardner, “Conversation Analysis,” in *Handbook of Applied Linguistics*, ed. Alan Davies and Catherine Elder (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 262–284, p. 272.

12. Gardner, p. 272.

13. Gardner, p. 272.

14. Dale Hample, “Arguing Skill,” in *Handbook of Communication and Social Interaction Skills*, ed. John O. Greene and Brant R. Burleson (New York and London: Routledge, 2009), 439–477, p. 442.

such as self-presentation or establishing dominance over the other participant in the interaction.

Even though the preferred way of arguing fosters cooperation and is geared towards social appropriateness, the reality of arguments is often very different:

Whether we wish it or not, arguments are often received as aggressions, and dominance issues are not far from the surface of any conflictual interaction. People have more goals than the apparent one of resolving an issue, and their messages and argumentative plans reflect all their goals.¹⁵

Conclusion

As we have seen, unlike in grammar, in language use there are no rules which decide whether an act of communication is correct or incorrect. Meaning per se is not appropriate or inappropriate, and consequently it is not the applied linguist's task to judge whether a particular instance of language use is socially acceptable or not. Applied linguistics when investigating how meaning is created in contexts of use has to focus on how speakers exploit the meaning potential of the language so that they can convey the kind of message in the kind of way they deem to be effective in a particular situation.

When in ELT idealised native speaker norms of appropriateness are employed as the yardstick against which learners' use of English is judged, the choices that the meaning potential of a language offers are necessarily limited and do not leave much room for expressing individual meanings and intentions. The options become rules which must be obeyed in order to meet the target of producing native speaker clones. ELT has to move beyond this and realise that learners need to be taught how to make informed decisions when they intend to break rules and flout conventions so that they can sneak creativity and individuality into the ordinary.

15. Hample, p. 465.

Törkenczy Miklós

A nyelv funkcionális csődje

*Feri mindig *kétl-Ø valamit.*

For it is plain that every word we speak is in some degree a diminution of our lungs by corrosion, and consequently contributes to the shortening of our lives.

– Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*

A nyelv (ez „üresen” igaz) a kommunikáció eszköze, elsődleges funkciója a közlés, „arra van kitalálva” – olyan, hogy kommunikálni lehessen vele és általa, számos tulajdonsága és jelensége elemezhető (és kapott elemzést) funkcionalista szempontból. Ezért különlegesen érdekes egy olyan helyzet – ha egyáltalán van/lehetséges ilyen –, amikor valamilyen fogalmilag elképzelhető, szemantikailag nem értelmezhetetlen (tehát jólformált) tartalmat a nyelv, valamely sajátos *szerkezeti* korlátja miatt, nem “enged” kifejezni.¹ Ebben a helyzetben tehát a nyelv gépezete egy lehetséges, vagy létező bemenethez nem rendel hozzá kimenetet. Sematikusan ezt így ábrázolhatjuk:



(1) Bemenet → NYELV → Kimenet = Ø

Ez lenne a nyelv végső „krach-ja”, a funkcionális csőd. Kérdés, hogy van-e ilyen? Igen is, meg nem is: *teljes* csőd, azaz, hogy valamilyen szemantikailag jólformált tartalmat semmilyen módon ne lehetne nyelvileg kifejezni, nem létezik, de *részleges* csődre akad példa. Részleges csőd az, ha valamilyen lehetséges bemenetre egy adott nyelvi szinten (pl. morfológia) nincs kimenet, pedig egyébként ezen a szinten rendelkezésre áll olyan eszköz, amely alkalmazható lenne az adott bemenetre és adna kimenetet (ezt hívja a szakirodalom defektivitásnak, végzetes rosszulformáltságnak (angolul: *defectiveness*, *absolute ungrammaticality*, *ineffability*). Ettől persze az adott tartalom még kifejezhető, csak nem a vizsgált szinten. Gyakran a defektivitás *burkolt*, azaz a kifejezésnek van valamilyen *szisztematikus/konvencionális*

1. Lásd Robert Hetzron, „Where the grammar fails,” *Language* 51.4 (1975) 859–872, *passim*.

eszköze valamely másik nyelvi szinten. Jó példa erre a feltételes múlt kifejezése a magyarban:²

(2) A feltételes múlt perifrasztikus kifejezése a magyarban

	SZEMÉLY/ SZÁM	JELEN	MÚLT	
		morfológiai		perifrasztikus
		(-Ø)	-t /tt	
KIJELENTŐ (-Ø)	E3 (-Ø)	<i>akar</i>	<i>akar-t</i>	
	E1 (-m)	<i>akar-om</i>	<i>akar-t-am</i>	
FELTÉTELES -na/ná	E3 (-Ø)	<i>akar-na</i>	<i>*akar-t-ana</i> <i>*akar-ná-tt</i>	<i>akar-t vol-na</i>
	E1 (-m)	<i>akar-ná-m</i>	<i>*akar-t-aná-m</i> <i>*akar-ná-tt-am</i>	<i>akar-t-am vol-na</i>

Ahogy a (2) táblázatban látható, morfológiai szinten rendelkezésre állnak eszközök mind a múlt idő kifejezésére (a *-t/tt* toldalék), mind a feltételes mód kifejezésére (a *-na/ná* toldalék).³

A múlt idejű feltételes mégsem fejezhető ki morfológiailag, mert a két toldaléket nem lehet kombinálni (függetlenül a sorrendtől): az **akar-t-ana*, **akar-t-aná-m*, (MÚLT+FELTÉTELES) **akar-ná-tt*, **akar-ná-tt-am* (FELTÉTELES+MÚLT)⁴ mintájú alakok nem léteznek. Az adott szemantikai/morfoszintaktikai bemenetre (MÚLT, FELTÉTELES) a morfológia nem ad kimenetet (nincs ilyen szóalak), pedig van olyan morfológiai eszköz (a feltételes és a múlt idejű toldalékok), amivel kifejezhető lenne. Nem arról van szó azonban, hogy (a) a bemenet szemantikailag vagy morfoszintaktikailag rosszulformált lenne (és ezért hiányoznának az alakok), vagy, hogy (b) nem lehetne egyáltalán kifejezni ezt a tartalmat. A nem létező alakok helyett *szisztematikusan* a múlt idejű kijelentő alakból és a *volna* szócskából álló perifrasztikus szerkezetet használunk, azaz a múlt idejű feltételes morfológiailag defektív, de szintaktikailag nem. Mindig és *szisztematikusan* rendelkezésünkre áll

2. Lásd Rebrus Péter és Törkenczy Miklós, „Covert and overt defectiveness in paradigms,” in *Modeling Ungrammaticality in Optimality Theory*, szerk. Sylvia Blaho és Curt Rice (London: Equinox Publishing, 2010), 195–234, *passim*. A táblázatban a Ø a morfológiai jelölés hiányát, vagy ha tetszik, a zéró morfémát jelöli.

3. Az egyszerűség kedvéért itt eltekintünk a kötőhangzótól és a magánhangzó-illeszkedéstől mindkét toldalék esetében.

4. Tárgyas E3 és E1 alakokkal mutatjuk be a tárgyalt jelenséget, de minden szám/személyben ugyanezt tapasztalhatjuk.

a hiányzó alak helyett a megfelelő perifrasztikus kifejezés. Ebben az esetben a defektivitás tehát burkolt.

Izgalmasabb helyzet a *nyílt* defektivitás, amikor valamilyen szinten egy lehetséges bemenetre hiányzik a kimenet és nincs *rendszeres* (*konvencionális, grammatikalizált*) módja az adott tartalom kifejezésének valamely másik szinten. A magyarban erre is találunk példát.

Vegyük a *fingik, zeng, fuldoklik, söpör, csuklik*, és *kétl*-⁵ igék viselkedését. Vannak köztük tárgyasak (*söpör, kétl*-) és tárgyatlanok⁶ (*fingik, zeng, fuldoklik, csuklik*), ikések (*fingik, fuldoklik, csuklik*) és iktelenek (*zeng, söpör, kétl*-). Ettől függetlenül, háromfajta viselkedést mutatnak, ha megvizsgáljuk teljes paradigmájukat. Azt tapasztaljuk, hogy bizonyos toldalékokkal (nevezzük ezeket „A-típusúnak”) mindegyik igező azonos szerkezetű allomorfban jelenik meg, amely mássalhangzókapcsolatra (CC) végződik. Bizonyos toldalékokkal azonban (nevezzük ezeket „B-típusúnak”) különbségeket tapasztalunk: (a) a *fuldoklik* és a *söpör* más szerkezetű, mássalhangzó+magánhangzó+mássalhangzó kapcsolatra (CVC) végződő allomorfban jelenik meg, (b) a *fingik* és a *zeng* mássalhangzókapcsolatra (CC) végződő allomorfban jelenik meg, (c) a *csuklik*-nak és a *kétl*-nek viszont hiányoznak a B-típusú toldalékokkal képzett alakjai. Ezt mutatjuk meg az alábbi táblázatban:

(3) Morfofonológiai tőtípusok toldalékolt alakjai

	A	B
a	<i>Söpr-i az utcát.</i> <i>Minden nap fuldokl-unk.</i>	<i>Söpör-heted az utcát.</i> <i>Fuldokol-hatsz, amennyit bírsz.</i>
b	<i>Zeng-i a dalt.</i> <i>Minden nap fing-unk.</i>	<i>Zeng-heted a dalt.</i> <i>Fing-hatsz, amennyit bírsz.</i>
c	<i>Kétl-i a dolgot.</i> <i>Minden nap csukl-unk.</i>	<i>*Kétel-heted a dolgot.</i> <i>*Kétl-heted a dolgot.</i> <i>*Csukol-hatsz, amennyit bírsz.</i> <i>*Csukl-hatsz, amennyit bírsz.</i>

A (3) táblázatban az oszlopok (A és B) morfofonológiai toldaléktípusokat és a sorok (a, b és c) morfofonológiai tőtípusokat jelölnek. A és B morfofonológiaiailag jellemezhetőek: az A típusba olyan toldalékok tartoznak, melyeknek van magánhangzóval kezdődő allomorfjuk, a B

5. A *kétl*- kötött morféma, toldalék nélkül nem fordul elő.

6. A legtöbb tárgyatlan igehez hasonlóan, általában ezek is szerepelhetnek bizonyos tárgyas szerkezetekben, pl. *csuklik egyet*.

típusba pedig azok, melyeknek minden allomorfjuk mássalhangzóval kezdődik.⁷ Az azonban, hogy egy adott toldalék az *A* vagy a *B* típusba tartozik-e, részlegesen kiszámíthatatlan (lexikális), azaz nem következik a toldalék mássalhangzó-kezdetű allomorfjainak fonológiai tulajdonságaiból,⁸ pl. a *-hat/het* mássalhangzó-kezdetű allomorfjai -CVC alakúak és a toldaléknak nincs magánhangzó-kezdetű allomorfja, a *-nak/nek* (T3, TÁRGYAS) mássalhangzó-kezdetű allomorfjai szintén -CVC alakúak, de a toldaléknak van magánhangzó-kezdetű allomorfja (pl. *mond-anak*).

Az *a*, *b* és *c* tőtípusok is jellemezhetőek morfofonológiaiilag: az *a* típusba olyan tövek tartoznak, melyeknek van mássalhangzó-kapcsolatra (CC) és mássalhangzó+magánhangzó+mássalhangzó kapcsolatra (CVC) végződő allomorfjuk is (ezeket az alternáló töveket (CC~CVC) hagyományosan hangkivetőnek nevezik). A *b* és *c* típusokba olyan tövek tartoznak, melyeknek minden allomorfjuk mássalhangzó-kapcsolatra (CC) végződik (nem alternálnak). Van azonban a *b* és *c* típusok között egy lényeges fonológiai (pontosabban fonotaktikai) különbség: a *b* típusba tartozó tövek olyan mássalhangzó-kapcsolatokra végződnek (pl. [ŋg]), amelyek előfordulnak a szó végén (pl. *mere*[ŋg], *cse*[ŋg], *i*[ŋg]) és hármas mássalhangzó-kapcsolatok első két elemeként szóhatártól tagolatlanul (pl. *Cso*[ŋgr]ád, *ha*[ŋgz]ik, *diszti*[ŋgv]ál) – nevezzük ezeket a mássalhangzó-kapcsolatokat *esőnek*, mert tipikusan eső szonoritásúak: $\eta > g$. A *c* típusba tartozó tövek pedig olyan mássalhangzó-kapcsolatokra végződnek (pl. [tl]), amelyek ilyen pozíciókban nem fordulnak elő (pl. [tl]): *tl#, *tlC – nevezzük ezeket a mássalhangzó-kapcsolatokat *emelkedőnek*, mert tipikusan emelkedő szonoritásúak: $t < l$.

Az, hogy egy adott tő melyik tőtípusba tartozik, részlegesen kiszámíthatatlan (úgy, mint a toldalékok esetében). A *b* és *c* típusok közötti különbség ugyan fonológiai alapon megjósolható (a tövégi mássalhangzó-kapcsolat tulajdonságai alapján (hogy eső vagy emelkedő, l.

7. Ezt szigorúan az adott hangrendbe tartozó allomorfokra kell érteni: a *-hat/het*-nek mindkét hangrendbe tartozó minden allomorfja mássalhangzó-kezdetű, a *-nak/nek*-nek (T3, TÁRGYAS) mindkét hangrendbe tartozó minden allomorfja között van magánhangzó-kezdetű (*-anak*, *-enek*). Ez azért fontos, mert van olyan toldalék, melynek mély és magas változatai más-más kategóriába tartoznak: pl. a *-ja/i* (E3, TÁRGYAS, JELEN) minden mély allomorfja mássalhangzóval kezdődik (*B* típusú), de minden magas allomorfja magánhangzó-kezdetű (*A* típusú).

8. A toldalék egyéb (pl. morfoszintaktikai, szemantikai, morfológiai) tulajdonságaiból sem következik, hogy *A* vagy *B* típusú, pl. mindkét kategóriához tartoznak ragok és képzők, stb.

fent), de az nem jósolható meg egy tő CC-végű allomorfa alapján, hogy van-e CVC-végű allomorfa, hiszen ugyanaz a mássalhangzó-kapcsolat egyes töveknél magánhangzóval felbontható, másoknál nem (pl. *fürd-ünk~füröd-het*, de *hord-unk*, **horod-hat*; *fuldokl-unk~fuldokol-hat*, de *csukl-unk*, **csukol-hat*), azaz, nem jósolható meg, hogy az *a* típusba tartozik-e vagy a *b*, *c* típusok valamelyikébe.

Ezek után könnyű megmondani, hogy az igei paradigma mely alakjai hiányoznak, milyen tövek esetén. Paradigmatikus hiány a *cB* típusú alakok helyén található (l. a (2) táblázatot), azaz azok az alakok hiányoznak, ahol (i) egy emelkedő mássalhangzó-kapcsolatra végződő tő, (ii) melynek nincsenek CVC-végű allomorfjai, (iii) olyan toldalékkal kapcsolódna össze, melynek nincsenek magánhangzó kezdetű allomorfjai,⁹ mert fonotaktikailag rosszulformált alakok jönnének létre (azaz egy emelkedő mássalhangzó-kapcsolat olyan környezetbe kerülne egy harmadik mássalhangzó elé **csukl-hat*¹⁰), ahol egyébként nem fordul elő). Ez a defektivitás fonológiai és lexikailag motivált (azaz a tővégi mássalhangzó-kapcsolatok jellege és a CVC-végű toldalomorfok hiánya által meghatározott) és nincs szemantikai vagy morfoszintaktikai oka (azaz nem a létrehozandó alakok esetleges szemantikai vagy morfoszintaktikai anomáliáiból eredeztethető).¹¹

A *csuklik* típusú ige¹² paradigmája tehát hiányos, hiányoznak a *B*-típusú toldalékokkal képzett alakjaik. Ezek az ige nyíltan defektívek, azaz a magyarban nincsen semmilyen nyelvi szinten *szisztematikus/konvencionális* módja annak, hogy a hiányzó alakok (pl. **csukl-hat*) jelentését/tartalmát <“CSUKLÁS AKTUSA”, LEHETŐSÉG> kifejezzük. Természetesen erre a szemantikai/morfoszintaktikai bemenetre is

9. Lásd Siptár Péter és Törkenczy Miklós. *The Phonology of Hungarian* (Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 2000), 252–256 és Rebrus és Törkenczy, *passim*.

10. Vagy ritkábban szóvégi pozícióba, pl. **kétl-Ø* (E3, TÁRGYATLAN, JELEN), pl. *Feri kétli azt.*, de *Feri mindig *kétl-Ø valamit*.

11. Ellentétben azzal, amit Szépe, Gerstner és Szende állít: Szépe Judit, Gerstner Károly és Szende Tamás, „Csuklik, kotlik, hámlik. Megjegyzések a hiányos paradigmájú ige módjelezéséről,” *Magyar Nyelv* 100 (2004) 358–367, *passim*. Szerintük a *csuklik* típusú igeeknek *bizonyos* morfoszintaktikai dimenzióval/értékekkel bíró alakjaival (a „módjelezésükkel”) van baj. Ez tarthatatlan, hiszen teljesen mindegy, hogy milyen morfoszintaktikai dimenziót/értéket, vagy milyen jelentést fejez ki a toldalék, a kérdéses igeikkel defektivitás akkor áll elő, ha a *bármilyen egyéb tulajdonságú* toldalék a *B* típusba tartozik, l. Rebrus és Törkenczy, *passim*.

12. Ezek az ún. *defektív* igeik. Kb. 60 (főleg ikes) mássalhangzó plusz [l]-re vagy [z]-re végződő igező tartozik ebbe az osztályba, pl. *sikl-ik*, *sínyl-*, *kétl-*, *vedl-ik*, *fesl-ik*, *ízl-ik*, *fényl-ik*, *habz-ik*, *pataksz-ik*, stb.

van kimenet, ezt a tartalmat ki lehet fejezni nyelvileg számos (többé-kevesbé jól sikerült) módon is (*Lehet, hogy csuklik. Előfordulhat, hogy csuklani fog. Sor kerülhet csuklására is.*, stb.), de ennek nincs rendszeres *grammatikalizált* módja a magyarban.

Íme a részleges funkcionális nyelvi csőd, amikor a nyelv valamely rendszeres tulajdonsága (szabálya) akadályozza bizonyos tartalmak megjelenítését, és ugyanakkor a nyelv nem biztosít rendszeres (azaz nyelvtani) alternatív megoldást arra, hogy az adott tartalom megjeleníthető legyen.¹³

13. *Speciális és a nyelvészeti szakirodalomban eddig még le nem írt esete a defektivitásnak a Festschrift-be írt cikk mint funkcionális csőd. Példa erre a jelen cikk is, melyben, áttételesen és szükségszerűen tökéletlenül, nyelvi kimenetet igyekeztem hozzárendelni egy olyan ritka és nyughatatlan (de mégis létező) tartalomhoz, mint Takács Ferenc szelleme, ünneplésünk tárgya.*

Varga Zsuzsanna

Teaching Hungary

Magyarország tanítása a Glasgow-i Egyetemen

A dolgozat tartalma a szerző csaknem tíz éves szakmai tapasztalatát tükrözi, aki itt szeretne köszönetet mondani Takács Ferencnek harminc éves barátságáért és támogatásáért.

1830. november 3-án Bölöni Farkas Sándor, az erdélyi iskolamester nagy útra indult, amelynek végcélja a magyarok által akkoriban szinte egyáltalán nem ismert ország, az Egyesült Államok volt. Bölöni utazásának célja nem csupán turizmus volt vagy kalandkeresés, hanem tanulás és tapasztalatszerzés: művével, az *Utazás Észak-Amerikában* címmel közzétett útirajzzal annak a reformgenerációnak az első krónikása lett, amely a „haza és haladás” elvének követésére rendszeres tanulmányutakat tett Nyugat-Európába.¹ Ezek a fiatalemberek, gyakran titkári minőségben, azért utaztak a nyugat-európai vezető országokba, hogy megfigyeljék a fejlett országok köznapi és politikai praxisát, és útirajzaik szinte azonnal a reformgeneráció kézikönyveivé váltak. A művek tüzetes aprólékossággal írják le Németországot, Franciaországot és Nagy-Britanniát, de más is érdekli őket. Bölöninek és más utazóknak, például az 1836-ban utazó Szemere Bertalannak, az *Utazás külföldön* szerzőjének állandóan ismétlődő retorikai stratégiája az összehasonlítás, aminek kulcsfogalmai és egymással szembenálló kategóriái a jelenlét és a hiány, az elmaradottság (itt) és a fejlettség (ott) ellentétpárjai, és amelyek vonatkoznak az utakra, vasutakra, gyárakra, az óvodákra, a

1. Bölöni Farkas Sándor, *Napnyugati utazás-Napló* (Budapest: Helikon, 1984). Bölöni útirajzának kiadástörténete meglehetősen bonyolult és nem nagyon ismert. A nyugat-európai és amerikai útra 1830 és 1832 között került sor. Az amerikai részt 1834-ban adta ki a kolozsvári Tilsch kiadó, amit 1835-ben újabb kiadás követett. A nyugat-európai rész azonban elfeledve feküdt a Kolozsvári Unitárius Kollégium könyvtárában egészen 1939-ig, amikor Gál István, a magyar-angol kulturális kapcsolatok legnagyobb magyar szakértője véletlenül ráakadt. Okunk van azonban feltételezni, hogy a kézirat közkezen forgott Kolozsvárott reformer és irodalmár körökben az 1830-as években. A kézirat megtalálásáról ld. Gál István, *Magyarország és az angolszász világ* (Budapest: Argumentum-OSZKM, 2005), 612–635. A megtalált műnek 1943-ban számos részletét kiadták *Nyugat-európai utazás* címmel Kolozsvárott, Jancsó Elemér gondozásában. Jelen dolgozat hivatkozásainak alapja Bölöni Farkas Sándor, *Napnyugati utazás-Napló* (Budapest: Helikon, 1984), amely az egész útleírást magában foglalja.

börtönviszonyokra és társadalmi viszonyokra is.²

De ezzel szembeállíthatóan, és ettől szinte függetlenül van egy másik vonulata ezeknek a narratíváknak: annak a ténynek állandó fájdalmas felismerése, hogy a magyarokat mással tévesztik össze, hogy a magyarokat félreismerik, és hogy Magyarországot a barbárság birodalmának tekintik. Szemere 1836-os utazásának minden fontos állomását egy rövid kódá zárja: „Képek Magyarországrul külföldön” címmel. Az út első állomásán megismert cseh őrmester szerint Magyarországon nincs rendőrség, csupán szabadon kóborló medvék (20–2); Poroszországban azt hiszik, hogy Magyarország olyan, „nemes vadak” által lakott, aranyban és ezüstben bővelkedő, Peruhoz hasonlító Kánaán, amelynek minden lakosa rabló. Szászországban azonban komoly tudományos tévedésnek lehet szemtanúja: Tiedge, a népszerű német költő (1752–1841), és Johann Ludwig Tieck, a német romantika egyik atyja szerint a magyar szláv nyelv (25–6, 42), Pölit (1772–1838), az egyetemes történész és alkotmánytudós pedig Magyarországról semmit nem tud (40).

Ez a kis híján kétszáz évvel ezelőtt megrajzolt helyzetkép számos tanulsággal szolgálhat mindazok számára, akiknek munkája a Magyarországgal kapcsolatos ismeretek terjesztése a huszonegyedik században, külföldön. Mit tud a világ rólunk? A tizenkilencedik század óta egy örvendetes változás mindenképp megtörtént, mégpedig egy hosszú folyamat részeként: a szakemberek, a hivatásos kutatók tudásanyaga jelentősen megnőtt. A Magyarországgal kapcsolatos érdembeli tudás kelet-nyugat irányú közvetítése az 1830-as években kezdődött, mintegy az utazók által megtestesített folyamat fordítottjaként, Széchenyi és köre támogatásával. Az igazi áttörést az 1848 utáni emigránsgeneráció jelentette, amely a kezdete és legkorábbi képviselője volt annak a folyamatnak, amelynek legfontosabb fázisa a második világháború után következett be: a magyar emigráció kultúraközvetítő missziójának. Részint ennek a fáradhatatlan munkának eredménye az, hogy a brit egyetemeken dolgozó kollégák felkészültsége igen alaposná vált, és súlyos tévedés volna tárgyi tudásukat alábecsülni. De ezzel továbbra is szembeállítható az átlagember Magyarországgal kapcsolatos tudása, amely továbbra is a nem túlságosan hízelgő sztereotípiákra épül, a kulturálatlanság, barbárság, a megfontolatlanság, az irracionális közhelyeire.

2. A zárójeles hivatkozások az alábbi kiadásra vonatkoznak: Szemere Bertalan, *Utazás külföldön* (Budapest: Helikon, 1983). Szemere 1836–1837-ben utazott, naplója 1840-ben, majd bővített kiadásban 1845-ben jelent meg. A második kiadás a Helikon-féle kiadás alapja.

Ismét érdemes kitérőt tennünk: Larry Wolff *Inventing Eastern Europe / Kelet-Európa feltalálása* című 1995-ös könyve azt a megfontolásra érdemes hipotézist állítja eléánk, mely szerint „Kelet-Európa” fogalma nem Churchill közismert vasfüggöny-beszéde nyomán született, hanem a felvilágosodáskori enciklopédisták találmánya.³ Hozzá kell tennünk azonban, hogy a tizennyolcadik században az *elmaradottság*, a *barbárság* metaforái nemcsak Kelet-Európa értelmezését szolgálták, hanem Európa összes egyéb perifériáét is, így a skandináv országokét is. A különbség csupán az, hogy a barbárság konnotációi leváltak Skandináviáról, de nem így a vasfüggöny mögé került országokról.

Azt is feltételezhetjük, nagymértékű kulturális megnemértés egyik különlegesen fontos oka a magyar nyelv áthatolhatatlan volta. Ez a nyelvi hozzáférhetetlenség az, ami többek között az 1980-as években a Magyarországra látogató nyugati utazókban annyi idegenkedést keltett, mint ahogyan azt Lesley Chamberlain, az egyik kulturálisan amúgy legérzékenyebb utazó nyíltan be is vallja.⁴ Ennek megértéséhez fontos tudnunk azt, hogy az 1980-as években a KGST-országokat felkeresők alapnyelve, alaptudása a szovjetológiai stúdiumokból származott, nyelvi hátterük az orosz volt, ezért a szláv nyelveket ismerősként kezelték, a magyart viszont nem.

Visszatérve az eredeti kérdésre: milyen értékeket érdemes és lehet továbbadni a Magyarország-tanítás során? A kérdés megválaszolásához érdemes még egyszer Bölönihez és Szemeréhez fordulnunk, és fontolóra venni azt, hogy ők milyen értékek közvetítésével lábaltak ki abból a paradoxonból, amelyet maguk állítottak fel. Szemere és Bölöni csupán közvetett választ kínál a kérdésre: mindkettejük szerint a magyar magaskultúra elsősorban írásos, textuális dokumentumai azok, amelyekkel Magyarországnak hozzá kell járulnia az emberiség közös kincseihez. Bölöni, a párizsi St Geneviève könyvtárban járva örömmel állapítja meg, hogy a világ minden élő nyelvén van Biblia, „de találisz itt minden nyelven Bibliát, még a vadak számára fordítottat is, de magyart nem, s csak magyart nem” (157). A British Museumban pedig azt fájjalja, hogy Magyarország csupán ásványi kincseivel van jelen, nem pedig tudományos teljesítményével. „Mely más, mely egészen büszkébb érzés fogta volna el lelkem, ha hazám tudományos szüleményinek, mesterségi igyekezetének vagy műveltsége akármely nemének egy remekét találtam volna itt e kövek helyett!” (248). A válasz tehát az intellektus, a

3. Larry Woolf, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment* (Stanford, Calif: Stanford UP, 1994), *passim*.

4. Lesley Chamberlain, *In the Communist mirror: Journeys in Eastern Europe* (London: Faber, 1990).

szellem, a kompetencia teljesítményében és termékeiben rejlik.

Böloni és Szemere stratégiája tehát fontos tanulságokkal szolgál mindazok számára, akik a huszadik század végén – huszonegyedik század elején a magyar kultúra terjesztésével foglalkoznak Nagy-Britanniában. Az 1990-es évek végén megalakult Londoni Magyar Kulturális Központ egy éven át tartó rendezvénysorozata 2003–2004-ben különösen jó példa volt arra, hogy az előadás- illetve rendezvény-alapú kultúraismertetés milyen mély és hatásos munkát végezhet.

E folyamat másik oldala a közoktatás szintén hagyományos, bár lényegesen kiszámíthatóbb és hosszabb távra építő világa. „Magyarország” tanításának többfajta intézményes kerete lehetséges: hagyományosan e stúdiumoknak a nyelvészeti taxonómiák adtak otthont, a többi finnugor nyelv társaságában. Az első, majd a második világháború után emellett kialakultak a „régios tanulmányok kutató központjai”, amelyeknek a vezérlő elve a történelmi és politikai kapcsolatok kutatása, és csak kisebb részben a nyelvészet. Ebből az intézménytípusból a brit szigeteken kettő létezik: a csaknem száz éves School of Slavonic and East European Studies Londonban, a University College of London részeként, amelynek eredeti programja a humaniőrak köréből került ki. A másik, a glasgow-i program, amely a Glasgow-i Egyetem égisze alatt működik, a társadalomtudományok irányából szerveződött. A történelmi kapcsolatok tanítása azonban mindkét központ célja.

Milyen indokok vonzzák a hallgatókat a hungarológiához, és mit akarnak tudni Magyarországról?

Az érdeklődés egyik alapja a magyar nyelv egészen különleges volta, amely a legtöbb érdeklődő számára az első időkben áthatolhatatlan, de egy kis, lelkes csoport számára izgalmas kihívás. A nyelvtanulók egyik legérdekesebb csoportja az a néhány hallgató, akiket éppenséggel a szláv nyelvektől való különbség vonz (és akik általános hitetlenkedéssel állapítják meg, hogy tényleg így van), illetve aki valamely török nyelv beszélője. A nyelvpedagógia számára ezek a hallgatók egészen újszerű feladatot jelentenek.

A motiváció másik fontos forrása a posztkommunista stúdiumok illetve a nemzetközi kapcsolatok iránti érdeklődés. Ehhez hozzá kell tennünk azt az általános megfigyelést, hogy a huszonéves generációt csak igen kevésbé érdekli az európai történelemnek az első világháború előtti szakasza, aminek egyik lehetséges oka az, hogy a jelenkori középiskolai történelemtanítás (legalábbis Nagy-Britanniában) nem kronológiai folyamatként tanítja a történelmet, hanem egymástól

független, különálló korszakokra koncentrál. Ez a fajta tanítás az egyetemen ugyanilyen fragmentáltan folytatódik. Magyarország és a régió huszadik századi történelme tehát mintegy légüres térben jelenik meg, és Habsburg-Ausztria igen összetett nemzetiségi viszonyai részletes magyarázatot igényelnek.

A történelmi dimenziókkal való ambivalens viszony másik következménye az, hogy a „híres magyarok a világban” stratégia követése is igen nehézkes és gyakran eredménytelen. Az amerikai filmgyártás híres magyar származású szereplőiről, mint például Tony Curtis-ről, Alexander Kordáról vagy Zsazsa Gaborról a hallgatók szinte nem is hallottak, illetve ha igen, akkor nem tudták, hogy magyarok. Fontos feladat volna tehát nemcsak Magyarország lakói felé közvetíteni azt a tényt, hogy igenis vannak külföldön élő, világhírű magyarok, hanem a külföld felé is közvetíteni azt, hogy ezek a gyakran korszakmeghatározó emberek magyar származásúak.

Mindezzel szembeállítva viszont sikeres stratégiaként szokott működni a kortárs magyar költészet tanítása, akár magyarul, akár fordításban. Ennek kontextusaként érdemes tudni, hogy több kritikus szerint a huszadik századi magyar líra nemcsak európai színvonalú, hanem szinte „igazságtalan”, hogy milyen jó. Egyik kínálkozó lehetőség az érdekes, a szokatlan, az egzotikus, különleges felmutatása. Azonban tudomásul kell vennünk, hogy az olvasó és az egzotikus írás viszonya nem egyértelmű: az egzotikum lehet érdekes, lehet szórakoztató, de semmiképpen nem alkalmas arra, hogy igazán befolyásolja a kívülről. Egy másik lehetőség természetesen az „általános emberi” felmutatása a művekben. Ennek a szempontnak az a veszélye, hogy nem magyarázza meg, hogy miért éppen magyar és nem finn vagy görög műveket olvasunk. Az én legsikeresebb próbálkozásaim eddig József Attila, Weöres Sándor és Rakovszky Zsuzsa voltak, valószínűleg a „szokatlan” és a „felismerhető” megfelelő aránya miatt.

Szintén izgalmas eredményekkel jártak azok a kurzusok, amelyek összehasonlító módon foglalkoztak közép-európai irodalommal. Az összehasonlító irodalomórákon azokra a regényekre voltak legfogékonyabbak a hallgatók, amelyek éppenséggel az emberi kapcsolatok mikrokozmoszával foglalkoznak, nagyrészt a realizmus hagyományait követve. Kaffka Margit regényei illetve Szabó Magda *Az ajtó* című regénye a legjobb példa erre a kis világokat leíró művészetre, amelynek főszereplői olyan felismerhető, éles kontúrokkal megrajzolt figurák, akiknek a lélektani folyamatai átláthatóak, és amelyekkel az olvasó viszonylag egyszerűen azonosulhat.

A közép-európai kulturális kontextuson belül való elemzés még egy, meglehetősen praktikus, de fontos lehetőséget rejt magában, és ez pedig a regionális összehasonlítás lehetősége. Egyik legfontosabb felismerés a régió országai közötti hasonlóság, hasonló perspektívák, gondolkodási módok és gondolkodási szokások felismerése. Mindez hasznos és érdekes a külföldi közép-europológusok számára, de talán még érdekesebb a régióból származók számára annak az észrevétele, hogy amit eddig szerb vagy román sajátosságnak gondoltak, az nem feltétlenül egyedülálló jelenség: gondoljunk a múltnak az állandó, intenzív, napi tapasztalati jelenlétére, valamint arra a tényre, hogy Herta Müller Nobel-díja éppenséggel a múltnak ezt a mindennapi meg tapasztaltságát jutalmazta.

A régió kívülről folytatott magyarság-stúdiumok egyik fontos lehetősége az összehasonlító kutatás. Ennek egyik korai példája volt a „Kelet-európai utazási irodalom” című kutatási program, amely 2002-ben kezdődött Londonban, és amely többször átalakult formájában mind a mai napig tart.⁵ Egy ilyen program lehetővé teszi nemcsak a hasonló modellek és életpályák feltérképezését, hanem azét is, hogy a strukturális hasonlóságok mellett milyen szubregionális mikromodellek alakultak ki. Egy másik, általam ismert kutatási program az 1900 előtt élt és alkotott nőírókkal foglalkozik, és ezek a kutatási fórumok és konferenciák rendszeres és ismételt lehetőséget adnak a kulturális önismeret fejlesztésére.⁶

Milyen tanulságokkal és feladatokkal jár tehát a magyar kultúra terjesztése? Bölöni Farkas Sándor óta természetesen sokat gazdagodtak az európai kulturális emlékezet British Museum-szerű katedrálisai. A Magyar Magic 2003–2004-es rendezvénysorozatának számos jellemzője közül valószínűleg a legfontosabb az, hogy koncentráltan, ismételten és egymással összefüggésben mutatta fel a magyar kultúra produktumait. Márai műveinek több éven keresztül tartó külföldi sikersorozata nemcsak a kultúra szakembereit, hanem a nagyközöniséget is elérte. De szeretném hangsúlyozni a rendszerességnek, az ismételtségnek és a módszeres haladásnak a szükségességét: az események és munkánk sikerét csak akkor garantálhatjuk, ha azok nem egyszeri alkalmak maradnak, hanem egy gondosan megtervezett és gondoskodva támogatott folyamat részei.

5. „East Looks West: East European Travel Writing on European Identities and Divisions, 1550–2000,” *UCL School of Slavonic and East European Studies*, letöltve 2012. dec. 5. <<http://www.ssees.ucl.ac.uk/eastwest.htm>>.

6. *Women writers' networks*, letöltve 2012. dec. 5. <http://www.womenwriters.nl/index.php/Women_writers%27_networks>.

Frank Tibor

Dymphna Cusack

és az ausztrál irodalom helyzete az egyetemeken

Kéziratgyűjteményemben Dymphna Cusack (1902–1981) ausztrál író-nő érdekes és fontos levelét őrzöm, amelyet most első ízben adok közre. Cusack elkötelezetten politikus hangvételű, baloldali és feminista író-nő volt, szociális reformer, igen népszerű az akkori szocialista országokban. A „politikai író” művei kelendőek voltak Magyarországon és milliós példányszámban keltek el a szovjet tömb más országában is. Munkáit több mint harminc nyelvre fordították le. Számon tartott harcosa volt a korszak nemzetközi békemozgalmának, az atomfegyver ellenes küzdelemnek. Haláláig tagja volt az Ausztrál Kommunista Pártnak. Regényei közül különösen népszerű volt minálunk a *Heat Wave in Berlin*, 1961 (*Hőhullám Berlinben*, 1965), a *Say No to Death*, 1951 (*Ketten a halál ellen*, 1962), *The Half-Burnt Tree*, 1969 (*A megperzselt fa*, 1970), s a *Black Lightning*, 1964 (*Fekete villám*, 1967).

A levél címzettje az Eötvös Loránd Tudományegyetem akkori Angol Tanszékének vezetője, Báti László (1909–1978) egyetemi docens, később professzor, aki először az író-nő hozzá intézett kérdésére küldött választ. Az akkor világhírű ausztrál szerző azt firtatta, hogy a budapesti egyetem használ-e ausztrál szerzőktől származó, ausztrál témájú könyveket kurzusain, elsősorban az irodalomórákon. A válasz negatív volt és ez el is kedvetlenítette Cusackot, aki igen gazdag és színes feleletet küldött a magyarországi anglisztika egyik alakuló központjába, Budapestre. Levele az ausztrál irodalom budapesti oktatásának egyik legelső dokumentuma, a két ország közötti kulturális kapcsolatok egyik fundamentuma.

Íme **a levél eredetije**, melyet Báti professzortól kaptam gyűjteményem számára. A gépiratos szöveget betűhíven, néhány nyilvánvaló géphiba korrekciójával közlöm. A magyar fordítás a sajátom.

10.04 Wesley Heights,
Birkley Road,
MANLY, Australia. 2095.
October 13, 1976.

Professor Laszlo Bati,
University of Budapest,
PESTI 1. B

Dear Professor Bati,

Thank you very much for your letter regarding any Australian books that may be in your University Courses.

I am naturally disappointed that none appear there but understand very well the reasons. When we ask ourselves the question "How many Hungarian books are there in our Libraries or University Courses" we must bow our heads in shame. Yet you have a Literature much older than ours. Helas, so much for international understanding!

I can only be grateful that our books (to judge by my own) are read in Hungarian translations in figures that exceed those in Australia or England. A sad fact, but when you consider that MY books have appeared in Hungary in nearly half a million, when their sales in those two countries with infinitely larger populations - England five as many, Australian four million more - than you, we can only wonder what has happened to English publishing (or publishing in English) in these days. C. P. Snow told us that his best book sold only 7,000 in England: CORRIDORS OF POWER.

We find here in Australian universities an anti-Left and anti-woman bias. Since Katharine Susannah Prichard, Miles Franklin, Eleanour Dark, Mary Gilmore, Kylie Tennant and myself fall into the two banned categories, (though we are generally considered among the best of our writers) we find ourselves excluded from University lists altogether.¹ Our present campaign is an attempt to alter this.

1. **Katharine Susannah Prichard** (1883-1969), ausztrál írónő, az Ausztrál Kommunista Párt egyik alapítója. Hírnevét leginkább két regényének köszönhetette: *Working Bullocks* (1926), *Coonardoo* (1929). **Stella Maria Sarah Miles Franklin** (1879-1954), írói nevén Miles Franklin, feminista ausztrál írónő, ismert könyvei a *My Brilliant Career* (1901) s az *All That Swagger* (1936).

It all stems from the fact that we had 23 years of Reactionary Government. In addition all our professors were formed in the days of the Leavis²-antimodernism theory and their students in turn have been moulded in that form. It is extraordinary that Australia which led the world in the 19th century in all the progressive achievements: 8hr day (1856), Universal Franchise, Women's Vote, Basic Wage, and all the various kinds of pensions; should have had the first prose writing (in Henry Lawson³) in which he wrote of the people, for the people, by the people, should have become so appallingly conservative.⁴ At least most of our writers remain progressive!

Thank you for the trouble you took to write to me and explain your situation. My sincere regards to all those who read my books.

Yours fraternally,

Dymphna Cusack.
(signed and typed)

Eleanor Dark (1901–1985), ausztrál író, szocialista aktivista, legfontosabb művei: *Prelude to Christopher* (1934), *Return to Coolami* (1936), *The Timeless Land* (1941). **Dame Mary Gilmore**, DBE (1865–1962), ünnepelt ausztrál szocialista költő és újságíró. Radikális nézetei ellenére kitüntették a *Dame Commander of the Order of the British Empire* címmel 1937-ben, és Henry Lawson után elsőként kapott ausztrál állami temetést. Az ausztrál tízdolláros bankjegy az ő képmását viseli, 1973-ban az ausztrál posta bélyeget adott ki tiszteletére. **Kylie Tennant** (1912–1988), ausztrál regény- és színműíró, irodalomkritikus és történész, az elesettek realista ábrázolója.

2. Frank Raymond (F. R.) Leavis (1895–1978), befolyásos brit irodalomkritikus, élete nagy részében Cambridge-ben tanított.

3. Henry Lawson (1867–1922), ünnepelt ausztrál író és költő. Képmása 1949-ben ausztrál bélyegen szerepelt.

4. Vö. Anthony Barker, *What Happened When: A Chronology of Australia from 1788* (St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin, 2000); Susan Bambrick, ed., *The Cambridge Encyclopedia of Australia* (Cambridge [England]; Melbourne: Cambridge University Press, 1994); Jan Bassett, *The Oxford Illustrated Dictionary of Australian History* (Melbourne: Oxford University Press, 1997); Graeme Davison, John Hirst and Stuart Macintyre, eds. *The Oxford Companion to Australian History* (Melbourne: Oxford University Press, 2001); Wendy Lewis, Simon Balderstone and John Bowan, *Events That Shaped Australia*, rev. ed. (Updated 2nd ed., Chatswood, N.S.W.: New Holland, 2011); Percival Serle, ed., *Dictionary of Australian Biography*, vols 1–2 (Sydney: Angus and Robertson, 1949); vö. Ilonszki Gabriella, „Az angolszász országok politikai rendszereinek összehasonlító elemzése,” *Project Gutenberg*, letöltve 2012. január 8. <<http://ebooks.gutenberg.us/Wordtheque/hu/AAADAK.TXT>>.

Magyar fordításban:

10.04 Wesley Heights,
Birkley Road,
MANLY, Australia. 2095.
1976. október 13.

Báti László professzor
Budapesti Egyetem,
Pesti B[arnabás utca] 1.

Kedves Báti professzor,

köszönöm levelét az Önök egyetemi kurzusain használatos bármely ausztrál könyv ügyében.

Természetesen csalódott vagyok, hogy egyetlen egy se szerepel, de jól értem az okokat. Ha feltesszük magunknak a kérdést, „Hány magyar könyv van a mi könyvtárainkban és egyetemi kurzusainkon,” le kell hajtani a fejünket szégyenünkben. Pedig Önöknek sokkal régebbi az irodalmuk, mint a miénk. Ó jaj, ennyit a nemzetközi megértésről!

Csak hálás lehetek, hogy a mi könyveinket (a sajátjaim alapján ítélve) olyan példányszámokban olvassák magyar fordításban, amelyek meghaladják az ausztráliai vagy angliai számokat. Szomorú tény, de ha figyelembe veszi, hogy az ÉN könyveim Magyarországon közel fél-milliós példányszámban jelentek meg, míg a példányszámuk a másik két országban, ahol végtelenül nagyobb népesség él – Angliában ötször akkora, Ausztráliában négy millióval több – mint Önöknél, csak csodálkozhatunk, hogy mi történt az angol könyvkiadással (az angol nyelvű könyvkiadással) ezekben az időkben. C. P. Snow⁵ azt mondta nekünk, hogy a legjobb könyve, a *Corridors of Power* (A hatalom folyosói) mindössze 7000 példányban jelent meg.

5. Charles Percy (C. P.) Snow, később Baron Snow of the City of Leicester CBE (1905–1980), kémikus, regényíró, kultúrkritikus és tudománypolitikus. Regényfolyama, a *Strangers and Brothers*, amelyben a *Corridors of Power* című regény 1964-ban jelent meg. Nevezetes vitairata a két (a humán és a természettudományos) kultúra kettészakadásának és ellentétének tézisével *The Two Cultures and the Scientific Revolution* címmel jelent meg, eredetileg az 1959-ben elmondott *Rede Lecture*-re alapult.

Itt az ausztrál egyetemeken egy baloldal-ellenes és nőellenes elfogultságot találunk. Mivel Katharine Susannah Prichard, Miles Franklin, Eleanour Dark, Mary Gilmore, Kylie Tennant és magam mindkét üldözött kategóriába beletartozunk (bár általában a mi legjobb íróink közé számítanak), az egyetemi listákról – úgy találjuk – teljesen kimaradunk. A mostani kampányunk kísérlet ennek megváltoztatására.

Mindez abból a tényből származik, hogy 23 éven át reakciós kormányunk volt. Ehhez hozzájön az is, hogy valamennyi professzorunk a Leavis-féle modernizmus-ellenes elmélet napjaiban formálódott és a tanítványaikat szintén ebben az irányban nevelték. Rendkívüli, hogy az az Ausztrália, amely a 19. században a világ vezetője volt minden haladó gondolat tekintetében: a nyolc órás [munka]nap (1856), az általános választójog, a női szavazati jog, az alapbér és minden különféle nyugdíj területén, az első prózairodalmi művet is magáénak tudhatta (Henry Lawson tollából), amelyben szerepelt a „nép kormánya, a nép érdekében, a nép által,” gondolat, ilyen szörnyen konzervatív lett. De legalább legtöbb írónk progresszív maradt.

Köszönöm, hogy fáradozott a nekem írt levéllel és az Önök helyzetének magyarázatával. Őszinte üdvözetem mindazoknak, akik olvasásuk a könyveimet.

Testvériesen,

Dymphna Cusack
(kézzel és írógéppel)

Dymphna Cusack levele világosan tükrözi az író nő baloldali gondolkodását, progresszív eszmerendszerét. Büszkeségét magyarországi népszerűsége felett, rokonszenvét Magyarország iránt. Népszerűsége a mi fiatalságunk idejére esett – amikor őrre emlékezünk, saját magunkra is gondolunk. Az egykori kis Angol Tanszékre, Báti tanár úrra, közös tanulmányainkra, kezdő tanársegédi pályánkra. S mindenekelőtt a rendkívüli tehetségű Ferire, akinek születésnapjára ezt a levelet választottam.

Tabula gratulatoria

Köszöntők listája

<i>Almási Zsolt</i>	<i>Lázár Ildikó</i>
<i>Rachel Appleby</i>	<i>Lojkó Miklós</i>
<i>Barcsák János</i>	<i>Magyarics Tamás</i>
<i>Benczik Vera</i>	<i>Major Éva</i>
<i>Csikós Dóra</i>	<i>Medgyes Péter</i>
<i>Debreczeni Júlia</i>	<i>Molnár Judit</i>
<i>Dóczy Brigitta</i>	<i>Nádasdy Ádám</i>
<i>Eitler Tamás</i>	<i>Nényei Judit</i>
<i>Farkas Ákos</i>	<i>Oroszné Gula Marianna</i>
<i>Federmayer Éva</i>	<i>Palla Mária</i>
<i>Friedrich Judit</i>	<i>Pellérdi Márta</i>
<i>Gall Cecília</i>	<i>Péteri Éva</i>
<i>Goldmann Márta</i>	<i>Ondřej Pilný</i>
<i>Halácsy Katalin</i>	<i>Révész Judit</i>
<i>Hargitai Márta</i>	<i>Séllei Nóra</i>
<i>Hegybíró Kontra Edit</i>	<i>Simonkay Zsuzsanna</i>
<i>Holló Dorottya</i>	<i>Szigetvári Péter</i>
<i>Károly Krisztina</i>	<i>Tankó Gyula</i>
<i>Király Zsolt</i>	<i>Tartsay Németh Nóra</i>
<i>Kiséry András</i>	<i>Vőő Gabriella</i>
<i>Kiss Tamás</i>	<i>Vesztergom Janina</i>
<i>Kövecses Zoltán</i>	<i>Zerkowitz Judit</i>

Tartalom - Contents

Köszöntő	7
Laudation	8
Előszó	9
Foreword	11
 MY SHEMALE! MY FREER!	 13
Takács Ferencről, Takács Ferentől On Ferenc Takács, by Ferenc Takács	
 <i>Ferencz Győző</i>	 15
Jöendő évek elé Takács Ferencnek	
 <i>Hetényi Zsuzsa</i>	 16
Takács Ferenc margójára (Többszörre ragrimes sirató köszöntő bordal)	
 <i>Bán Zsófia</i>	 17
„Fe, fo, fom!” avagy találkozás három fiatalemberrel	
 <i>Bozai Ágota</i>	 19
How to be an Idiom avagy: A Stílus az Amber	
 <i>Asbóth László</i>	 21
Feri, az Eötvös Klub és az amerikaiak	
 <i>Varga László</i>	 25
Takács Ferinek, születésnapjára	
 <i>Czigányik Zsolt</i>	 27
Lektori salutem! Ízelítő Takács Ferenc lektori jelentéseiből	
 Takács Ferenc munkáinak bibliográfiája	 39

THE LETTER! THE LITTER! AND THE SOOTHER THE BITTHER!	89
Irodalom, fordítás Literature, Translation	
<i>Ferencz Győző</i> Takács Ferenc és Bill Mc Cormack látogatása a Deák téri Evangélikus Országos Múzeumban 1983-ban	91
<i>Gyukics Gábor</i> Két vers Takács Ferencnek a felbukkanó dinnyehéjra várva; zajtalan	98
<i>Kuroli László</i> Jupiterre! Allegro vivace	100
<i>Donald E. Morse</i> The Seven-Day Camel	103
RUBBED SOME SHINE OFF SHEM	117
Joyce-stúdiumok Joyce Studies	
<i>András Kappanyos</i> The Creativity of Remembrance or the Whetstones' Testimony	119
<i>Mária Kurdi</i> "The Giant of Irish Literature" Joycean Echoes in Irish Drama from Tom Murphy's <i>A Whistle in the Dark</i> to Enda Walsh's <i>Penelope</i>	127
<i>Tekla Mecsnóber</i> Joyce, the Universe and Everything A Reading of <i>Finnegans Wake</i> 123.30–124.12	141
<i>Erika Mihálycsa</i> "Too full for words" On <i>transluding</i> Joyce's "impure, dark languages" into Hungarian	159

<i>Aladár Sarbu</i>	171
Kincsem in Ulysses?	
A Paratextual Inquiry	

ALLOVER IRELANDS	179
Irlandisztika	
Irish Studies	

<i>Csilla Bertha</i>	181
“Oft in the Stilly Night” in Ballybeg	

<i>Bollobás Enikő</i>	193
Röviden a szubjektum-performativitásról	
avagy Jonathan Swift csatlakozik a feministákhoz	

<i>Dávidházi Péter</i>	203
Uterius	
Egyetlen szó jelentősége Swift sírfeliratán	

<i>Katalin G. Kállay</i>	223
The Map of Ireland on Their Faces	
Allusions to Irish Identity in Eugene O’Neill’s	
<i>Long Day’s Journey into Night</i>	

<i>Eglantina Remport</i>	233
Celtic Pre-Raphaelitism	
W. B. Yeats’s <i>The Green Helmet</i> and <i>Deirdre</i>	

WISHTAS OF ENGLISH STRAND	245
Anglisztika	
English Studies	

<i>Bényei Tamás</i>	247
J. G. Farrell melankóliája	

<i>Gellért Marcell</i>	265
„The Profoundest Pit”	
A <i>Macbeth</i> tér-képe alulnézetben	

<i>Hartvig Gabriella</i>	281
Érzelmes utazás: Szentimentális regény vagy paródia? Megjegyzések a <i>Florida Sterne</i> kritikai kiadásához	
<i>Géza Kállay</i>	299
A Case for the Unsaid <i>Timon of Athens's</i> Pale Fire	
<i>Andrea Kirchknopf</i>	315
Travel, Home and Identity in Post-Victorian Fiction Phillips's <i>Cambridge</i> and Kneale's <i>English Passengers</i>	
<i>Natália Pikli</i>	325
Licence to Laugh, Licence to Lie The Naked Truth and Falstaffian Palpable Lies	
<i>Andrea Timár</i>	337
Multiplicities Critical Approaches to William Wordsworth's "Composed Upon Westminster Bridge, September 3, 1802"	
REARRIVED FROM NORTH ARMORICA	349
Amerikanisztika és kanadisztika American and Canadian Studies	
<i>Abádi Nagy Zoltán</i>	351
Térszerkezeti kulturális narrato-retorémák Toni Morrison <i>Dzsessz</i> c. regényében	
<i>János Kenyeres</i>	367
Northrop Frye as Creative Writer	
<i>Márta Pellérdi</i>	377
Nabokov, Wilson, and the Dead Poets Literary Friendship as Sub-text in <i>Pale Fire</i>	
<i>Robert Murray Davis</i>	389
Fast Food, Fast Fiction Robert B. Parker's Spenser Novels	

ON THE TURRACE OF BABEL	395
Komparatisztika és intermedialitás Comparative Studies and Intermediality	
<i>Fabiny Tibor</i>	397
Az esztétikum és az etikum összeütközése Hermann Broch: <i>Vergilius halála</i>	
<i>Hetényi Zsuzsa</i>	403
Kommunáci bunyós bohócok: a nabokovi póslaszty	
<i>Juhász Tamás</i>	413
Az ártatlanság korai Modernizmus és nemiség Krúdy Nagy kópéjában	
<i>Ruttkay Veronika</i>	425
Byront követni Rövid kitérő <i>A Pendragon legenda</i> első mondatai kapcsán	
<i>Rudolf Sárdi</i>	437
Mediating Otherness Droogs and Nymphets in Kubrickland	
<i>Tóta Péter Benedek</i>	453
Pilinszky János és Ted Hughes pokoljárása „Miféle földalatti harc” egy háztáji napló és néhány születésnap levél lapjain!?	
SEXOPHONOLOGISTIC SCHIZOPHRENESIS	473
Társtudományok Sister Disciplines	
<i>Éva Illés</i>	475
When the Rules are There to be Broken	
<i>Törkenczy Miklós</i>	481
A nyelv funkcionális csődje Feri mindig *kétl-Ø valamit.	
<i>Varga Zsuzsanna</i>	487
Teaching Hungary Magyarország tanítása a Glasgow-i Egyetemen	

<i>Frank Tibor</i>	493
Dymphna Cusack és az ausztrál irodalom helyzete az egyetemeken	
Tabula gratulatoria Köszöntők listája	499



Kőnig Frigyes

Takácsok